



**La littérature de l'éclatement ou l'utopie de la totalité
au tournant du XXIème siècle : 2066 de Roberto Bolaño,
Flores de Mario Bellatin et Vidas perpendiculares
d'Álvaro Enrigue**

Iris Cotteaux

► **To cite this version:**

Iris Cotteaux. La littérature de l'éclatement ou l'utopie de la totalité au tournant du XXIème siècle : 2066 de Roberto Bolaño, Flores de Mario Bellatin et Vidas perpendiculares d'Álvaro Enrigue. Linguistique. Université de Cergy Pontoise, 2014. Français. NNT : 2014CERG0724 . tel-01161806

HAL Id: tel-01161806

<https://theses.hal.science/tel-01161806>

Submitted on 9 Jun 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE CERGY-PONTOISE
U.F.R LANGUES ET ÉTUDES INTERNATIONALES

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE CERGY
Discipline : Espagnol

Présentée et soutenue par
Iris COTTEAUX

Le samedi 15 novembre 2015

Sujet de la thèse :

La littérature de l'éclatement ou l'utopie de la totalité au tournant du XXI^{ème} siècle :
***Flores* de Mario Bellatin**
***2666* de Roberto Bolaño**
***Vidas perpendiculares* de Álvaro Enrigue**

JURY

Mme la Professeure Milagros EZQUERRO (émérite)	Université de Paris IV-Sorbonne	Présidente
Mme la Professeure Florence OLIVIER	Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle	Examinatrice
M. le Professeur Eduardo BECERRA	Universidad Autónoma de Madrid (UNAM)	Examineur
M. le Professeur Karim BENMILOUD	Université de Paul-Valéry (Montpellier III)	Rapporteur
M. le Professeur Gustavo GUERRERO	Université de Cergy-Pontoise	Directeur de thèse

Laboratoire de Civilisations et Identités Culturelles Comparées
Université de Cergy-Pontoise
33 boulevard du port - 95011 CERGY-PONTOISE

Remerciements

La thèse a constitué pour moi une expérience intense, rigoureuse et ardue, mais avant tout formatrice et passionnante, donc bénéfique.

Cette « formation » à la recherche a été supervisée et guidée par le Professeur des Universités Gustavo Guerrero. Il m'a accordé une grande liberté durant ces trois années tout en se montrant très présent et impliqué dans mon travail. Ses conseils m'ont permis d'évoluer dans un univers qui m'était jusqu'alors totalement inconnu – la recherche. M'orienter sans s'imposer, tout en prenant en compte mon souhait de rester autonome, sa grandeur scientifique, son intuition et sa bienveillance sont des qualités très précieuses qui m'ont poussée à améliorer maintes fois ma thèse et ont créé un cadre de travail agréable. Je souhaite à de nombreux doctorants de bénéficier de cet encadrement et de cette interaction de qualité.

Il va sans dire que mes conditions de travail ont été grandement facilitées par l'attribution d'un contrat doctoral par l'École doctorale de Cergy-Pontoise. J'ai par ce biais pu consacrer un temps certain à mes recherches, mais ai également pu goûter aux plaisirs de l'enseignement en milieu universitaire dans des matières très variées (grammaire appliquée espagnole, cinéma espagnol, expression orale, laboratoire, thème...).

Au temps précieux et à une expérience d'enseignement enrichissante s'ajoute le soutien financier du laboratoire Civilisations et Identités Culturelles Comparées de l'Université de Cergy-Pontoise pour ma demande de mission de recherche à l'étranger. C'est d'ailleurs grâce à l'appui de la directrice de ce dernier, Mme Patricia Commun, que j'ai pu participer en tant que conférencière à Madrid au Congrès International de « La *autoficción* hispánica en el siglo XXI », et que j'ai pu être publiée dans la revue *Pasavento*.

Je tiens à remercier les différents membres du jury de cette soutenance de thèse, la Professeure Milagros Ezquerro, la Professeure Florence Olivier, le Professeur Karim Benmiloud et le Professeur Eduardo Becerra qui se sont déplacés et ont enrichi le débat à travers leurs questions et remarques.

Bien évidemment, mon conjoint et ma mère, deux piliers de mon bien-être, ont témoigné d'une grande patience lors de mes remises en question et mes nuits d'écriture, mais aussi de beaucoup d'amour tout au long de cette période intense. Je leur adresse donc toute ma gratitude et mon admiration.

Table des matières

Remerciements 2

Table des matières 4

INTRODUCTION 7

PREMIÈRE PARTIE : 26

Totalité, unité, modernité et postmodernité 26

1) Définition des concepts et réflexions sur ces derniers : 27

- a. Totalité et unité : 27
- b. Modernité et postmodernité : 35
- c. Variations théoriques autour du concept de « postmodernité » : 49
- d. Les esthétiques postmodernes : 64
- e. Le débat latino-américain : La modernité et la postmodernité en question : la modernité a-t-elle existé et la postmodernité est-elle un leurre ? 72

2) Roman, unité et totalité : 82

- a. Totalité et roman : État de la question : 82
- b. Totalité littéraire et modernité : 93

3) Une vision critique intra- et extra- littéraire de la modernité, de la postmodernité, de la totalité et de la détotalité ou la mutation des idées et du langage : 104

- a. Trois générations, trois origines, trois parcours distincts : une biographie croisée : 104
- b. La posture idéologique : modernité vs. postmodernité : 110
- c. La posture esthétique : totalité vs. éclatement : 116

DEUXIÈME PARTIE : 124

La structure de l'Œuvre postmoderne ou le paradoxe de la totalité 124

1) L'unité de l'Oeuvre : 125

- a. La théorisation d'un concept genettien : 125
- b. Le projet (unitaire) d'une vie : la création d'un système littéraire : 131
- c. Les œuvres-ponts ou la continuité « opérable » : 136
- d. Le va-et-vient des personnages : 148
- e. Une continuité extralittéraire : 151
- f. L'éternelle réécriture : 152
- g. L'unité dans l'unité : 154
- h. Recommencer le cercle : 154

2) La sérialité : 156

- a. Définition : 156
- b. Les formes de sérialité dans la littérature postmoderne : calque, réappropriation ou innovation ? 159
- c. Le cross-over : 162
- d. Des stratégies sérielles : 164

3) La fragmentarité (structurelle) : 171

- a. La fractalité littéraire : 173
- b. Narration et espace-temps, une discontinuité sans unité ? 179
- c. Un espace multidimensionnel : 182
- d. Brièveté et minimalisme, un choix postmoderne : 186
- e. Brièveté interne : la segmentation du texte : 188
- f. Économie de moyens : minimalisme : 191
- g. Une structure dévoilée ; la voix métafictionnelle/réflexive : 198
- h. Le puzzle romanesque : 207
- i. Une mouvance cinématographique : 234
- j. Des personnages mobiles, errants : 237
- k. Vers une structure malléable : 239

TROISIÈME PARTIE : 242

Vers une esthétique transmoderne : 242

Les stratégies totalisantes et détotalisantes de Mario Bellatin, Roberto Bolaño et Álvaro Enrigue 242

1) Une ambition totalisante non dissimulée : 244

- a. Le genre de l'expression de la totalité par excellence : 244
- b. La tentation du roman-monde/du méga-roman : 245
- c. Embrasser tous les genres : 248
- d. Le microcosme fictionnel, une extension du monde : 259
- e. L'Œuvre ouverte : 263
- f. L'omniscience, une vision globale : 264
- g. Le secret du roman = le savoir absolu : 267

2) Des procédés détotalisants ou l'élaboration d'une esthétique de la dislocation : 271

- a. Le morcellement des personnages : 271
- b. L'errance ou l'incomplétude indentitaire : 277
- c. La déshumanisation : 281
- d. Une atmosphère chaotique comme reflet d'un monde en déconstruction : 284

3) Une littérature de l'entre-deux, le chemin de la totalité transmoderne : 292

- a. Entre modernité et postmodernité : 292
- b. Un écrivain moderne : 296
- c. Les symboles de la littérature postmoderne : la tradition revisitée : 300
- d. Entre fiction et réel : 302
- e. Le compromis de l'autofiction : 303
- f. Entre mythification et démythification : 309
- g. Entre l'espagnol et l'anglais : l'hybridation linguistique : 312
- h. Entre continuité et discontinuité : les vases communicants : 314
- i. Entre brièveté et extension : 315
- j. Partout (cosmopolitisme moderne) et nulle part (déterritorialisation postmoderne) à la fois : le personnage, le narrateur, l'auteur ; la *transnationalité* : 316
- k. La résolution des contraires ? 319

CONCLUSION GÉNÉRALE 321

Bibliographie 335

Annexes 375

Résumé de la thèse 381

INTRODUCTION

La literatura se parece mucho a la pelea de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura.

Roberto Bolaño dans une entrevue accordée à Cristián Warnken dans son émission *La Belleza de Pensar* (UC Television, 1999)

Un véritable tournant s'est opéré dès la fin du XX^{ème} siècle dans la littérature hispano-américaine, après quelques tentatives inachevées de recherche d'une « totalité » – à travers le phénomène du *boom* latino-américain des années 60 –, et suite à deux mouvements de transition vers la postmodernité ; McOndo et le Crack mexicain.

Le *boom* latino-américain des années 60 et 70 révolutionna la littérature d'Amérique latine en tant qu'il rompit avec les conventions littéraires établies précédemment dans le continent. Tout d'abord, notons que le contexte de la Guerre froide et de la Révolution cubaine donna la priorité à la thématique politique et sociale dans la fiction. L'auteur s'engageait dans sa fiction en condamnant – directement ou indirectement – les injustices dont étaient victimes les citoyens du continent. Ensuite, d'un point de vue formel, s'est opérée la rénovation de certaines techniques d'écritures, telles que le réalisme magique – défini par le Cubain Alejo Carpentier à travers la question « ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?¹ » –, la distorsion spatiale et temporelle (ou altération chronologique), la pluralité interprétative, la polyphonie vocale – qui renvoie à une réalité multiple, ambiguë, complexe –, ou l'inclusion du lecteur dans l'histoire – en tant que complice actif du narrateur. Enfin – et surtout – le *boom* tendait à faire du roman une fiction « totale », en embrassant tous les genres, toutes les périodes, et tous les styles littéraires. Il s'agissait donc de faire de ce dernier une œuvre « universelle ».

¹ CARPENTIER Alejo, *De lo real maravilloso americano*, México D. F. : UNAM, 2004, p. 44

Le roman total du *boom* est avant tout un antiroman. Il rompt avec les codes et les pratiques romanesques jusqu'alors en vigueur pour les dénoncer. Chose que fait Cortázar en arguant que « No se puede denunciar nada si se lo hace dentro del sistema al que pertenece lo denunciado² ». Cette rupture passe essentiellement par l'opposition à une réalité figée, celle de la *novela de la tierra* (1915-1935) ou du roman indigéniste (années 1920-1950), tous deux régionalistes et sociaux.

L'esthétique des romans totaux du *boom*, de par sa richesse et sa complexité, révèle l'ampleur de l'ambition que ces derniers portaient en eux.

Parmi les représentants de ce mouvement cosmopolite, figurent entre autres le Péruvien Mario Vargas Llosa avec *La ciudad y los perros* (1962), le Mexicain Carlos Fuentes avec *La muerte de Artemio Cruz* (1962), l'Argentin Julio Cortázar avec *Rayuela* (1963), le Cubain José Lezama Lima avec *Paradiso* (1966), le Colombien Gabriel García Márquez avec *Cien años de soledad* (1967), le Cubain Guillermo Cabrera Infante avec *Tres tristes tigres* (1967), le Chilien José Donoso avec *El obscuro pájaro de la noche* (1970), ou encore le Paraguayen Augusto Roa Bastos avec *Yo, el Supremo* (1974).

Face aux objectifs du *boom* – tels la polygénéricité, l'engagement politique, la réflexion et le jeu métatextuels, l'érotisme exalté –, s'est développée progressivement une littérature dite « postmoderne ». Les écrivains nés dans les années 50 et 60 se sont appropriés de nouveaux procédés qui visaient à « morceler » la littérature, par le biais du recours à la multiplicité des voix narratives, aux univers parallèles, à l'hybridité générique, à une écriture « cinématographique » (visuelle et sonore), fragmentée, parsemée d'analepses et de prolepses.

En outre, il faut souligner que la littérature a été marquée par l'évolution des sociétés latino-américaines, à travers l'industrialisation décentralisée, la globalisation économique et communicationnelle, l'impact de politiques néolibérales, les migrations

² CORTÁZAR Julio, *Rayuela*, Buenos Aires : Sudamericana, 1968, p. 509

massives politiques et sociales et les processus de transition démocratique. Une mutation multiple qui transparaît dans les œuvres de la fin du XX^{ème} siècle.

C'est ainsi qu'en réaction au *boom* ou « génération Macondo », ont surgi dans un premier temps deux mouvements littéraires au cours des années 90 en Amérique hispanique : McOndo et le Crack mexicain. Le courant littéraire McOndo – représenté par le Chilien Alberto Fuguet – s'opposait avant tout au réalisme magique développé par García Márquez avec *Cien años de soledad* (1967) et poursuivi avec succès par Isabel Allende avec *La casa de los espíritus* (1982). Il revendiquait une description réaliste (notamment géographique hispano-américaine), un arrière-plan apolitique, l'ébauche d'une société individualiste, non solidaire et urbaine, une sexualité exacerbée (dépourvue d'érotisme), une atmosphère empreinte de violence (à travers les thèmes de la délinquance, du narcotrafic). En sus, comme son nom l'indique, il visait à refléter la globalisation et l'influence des États-Unis en Amérique Latine (« Mc » renvoie explicitement à la synecdoque de la société impérialiste américaine – McDonald's – et au développement de l'informatique – le Macintosh d'Apple).

Les cinq auteurs du *Manifiesto Crack* de 1996 – Palou, Urroz, Chávez Castañeda, Padilla et Volpi – prétendaient se réapproprier l'esthétique du *boom* – complexe et exigeante –, et défendre la polyphonie narrative, l'absence de cadre spatial mexicain, une atmosphère pessimiste, ainsi qu'une réinterprétation du politique dans les textes – en s'éloignant de tout engagement révolutionnaire et en incarnant un processus de transition vers la démocratie.

Ces deux mouvements contestataires ont finalement ébauché certains traits de la littérature postmoderne. À ces caractéristiques, peuvent s'ajouter une esthétique très prisée par les romanciers postmodernes ; celle de la dislocation, que j'aborderai ultérieurement.

Ainsi, l'on peut dire que depuis les années 60, la littérature hispano-américaine a beaucoup évolué, et ce, à tel point qu'elle en est venue à renier certains postulats et héritages. Mais doit-on pour autant conclure qu'une nouvelle littérature est née à l'aube du XXI^{ème} siècle ? Cette rupture est-elle totale, partielle ou illusoire ?

Malgré les changements formels et de fond qui se sont opérés dans la littérature d'Amérique latine, notamment depuis la fin du XX^{ème} siècle, trop rares sont encore ceux qui ont tenté d'établir une typologie discursive de cette littérature contemporaine ou « postmoderne », dans un contexte bien précis, celui de l'ère de la globalisation. C'est pourquoi j'ai choisi de centrer mon travail sur l'analyse théorique et pratique de ce discours – à travers une étude comparative de trois œuvres d'auteurs issus de différents pays hispano-américains, qui englobent la dernière décade du XX^{ème} siècle et la première du XXI^{ème} siècle.

De nombreuses questions restent en suspens au tournant du XXI^{ème} siècle. La littérature contemporaine est-elle novatrice ou rénovatrice ? Marque-t-elle une rupture totale avec le *boom* ou n'en conserve-t-elle pas quelques éléments afin de s'enrichir ? En outre, les caractéristiques formelles (typographiques, structurelles) choisies par les auteurs reflètent-elle un contexte, une époque ? Pourquoi une esthétique de la fragmentation, de l'atomisation et de l'éclatement domine dans les œuvres choisies ? Quelle tonalité est de rigueur ? En somme, comment définir la littérature postmoderne ou la postmodernité de cette littérature ?

Pour répondre à ces questions contemporaines et inévitables en littérature de langue hispanique, je me focaliserai essentiellement sur trois aspects – théorique, structural et rhétorique – de l'esthétique élaborée par les écrivains qui composent mon corpus : tout d'abord, dans une approche théorique, je définirai les concepts de fragmentation et de totalisation, de modernité et de postmodernité – qui s'opposent autant qu'ils fusionnent – ; puis, dans un second temps, j'analyserai la cosmovision de l'auteur qui transparaît dans la structure de l'Œuvre³ des auteurs, dotée d'une fonction métaphorique ; et enfin, dans un dernier temps, je me centrerai sur certains procédés

³ J'opte pour le respect de la terminologie genettienne et distingue donc l'« Œuvre » de l'« œuvre ». La première renvoie à la somme des productions littéraires et artistique d'auteur, tandis que la seconde ne renvoie qu'à une seule de ces productions littéraires ou artistiques.

totalisants et détotalisants des romans de mon corpus, afin d'élaborer une ébauche de typologie du roman postmoderne et d'en dégager ses particularités.

Un premier concept fondamental attirera mon attention, la postmodernité, tant comme processus historique, politique, social que comme courant littéraire. La postmodernité romanesque ne peut être étudiée sans préalablement nous être intéressés à la période moderne, avec laquelle rompt sous diverses formes. Le choix du préfixe *–post* est loin d'être anodin ou inapproprié.

La postmodernité introduisit en littérature un renouveau (un brassage) thématique, esthétique, structurel, générique.

L'esthétique postmoderne – pas seulement hispano-américaine, mais mondiale – est majoritairement celle de la dislocation en tant qu'elle se base sur le fragment (une partie, un instant). Elle semble puiser son origine dans le cubisme. Ce mouvement artistique (pictural) abstrait du premier quart du XX^{ème} siècle, dont les représentants furent les peintre espagnol Picasso et le Français Braque, revendiquait déjà une visée totalisante et autonome de l'œuvre d'art à travers la disjonction et l'isolation de fragments (autant de fragments que de facettes de la réalité ; une réalité absolue) ; recourrait à l'exagération des formes, des couleurs, des traits pour souligner l'absurdité du monde ; et attribuait une dimension spatiotemporelle à l'œuvre, dont les fragments renvoyaient simultanément à un lieu et à une période et matérialisaient (physiquement) ce qui était représenté (un être, un objet).

À l'aube de la postmodernité, les personnages modernes ont été soumis à une transformation. Ceux-ci, de sujets autonomes et individuels, sont devenus des sujets (nietzschiens) collectifs, multiples et universels. Le prêtre napolitain chasseur de religieux d'Álvaro Enrigue par exemple, revendique sa fonction universalisante ainsi que celle des autres personnages en remplaçant le singulier – individualisant – par un pluriel – totalisant – et le possessif (« Mi ») par un indéfini (« todas ») : « Mi dama era

todas las damas y aquel castellano todos los hombres⁴ ». D'autre part, les personnages nous sont présentés dans leur mobilité, leur itinérance. Un parallélisme est dès lors établi entre l'errance des personnages – qui se manifeste sous la forme d'exil ou de pèlerinage – et la fiction. Tous sont en effet dépourvus de repères et soumis à la déconstruction. Si l'homme quitte sa terre natale, son domicile pour se « trouver » et se construire dans un autre microcosme – en renonçant à son ancienne identité –, la littérature postmoderne elle aussi cherche à se définir et à se réinventer – en se défaisant de ses anciens codes.

La critique littéraire et professeure Milagros Ezquerro a été la première à introduire cette problématique –celle d'une littérature à la fois totalisante et détotalisante – dans le contexte de l'hispanisme français à la fin des années 90 et au début des années 2000 dans son séminaire SAL⁵ de la Sorbonne. Dans son article intitulé « Fragments de miroirs brisés. Le fragment comme paradigme de l'esthétique postmoderne⁶ », elle constate à juste titre que « [sur] le plan esthétique, l'ambition de totalisation va céder le pas à plus de modestie, à une conception plus lucide de notre rapport au monde [...] »⁷ à l'ère postmoderne. Dans la continuité de ses pensées, l'on peut se demander si la modestie et la lucidité marquent pour autant la fin du dessein moderne – totalisant ? Fragment et totalité sont-ils incompatibles ?

Au contraire, les romans postmodernes mêlent à la fois une visée totalisante, qui constitue leur but inatteignable, et l'utilisation de procédés anti-totaux, de fragmentation – eux-mêmes paradoxalement totaux, en ce qu'ils décrivent la totalité d'un monde chaotique, morcelé. En ce sens, l'on peut parler de romans dialectiques,

⁴ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 150

⁵ Le Séminaire Amérique Latine (SAL) réunit les enseignants-chercheurs de France travaillant sur les littératures et cultures des pays hispano-américains.

⁶ EZQUERRO Milagros, « Fragments de miroirs brisés. Le fragment comme paradigme de l'esthétique postmoderne », in BESSE Maria Graciete et RALLE Michel, *Les grands récits, miroirs brisés ? : les grands récits à l'épreuve des mondes ibériques et ibéro-américains*, Paris : CRIMIC, 2010, pp. 77-82

⁷ EZQUERRO Milagros, « Fragments de miroirs brisés. Le fragment comme paradigme de l'esthétique postmoderne », in BESSE Maria Graciete et RALLE Michel, *Les grands récits, miroirs brisés ? : les grands récits à l'épreuve des mondes ibériques et ibéro-américains*, Paris : CRIMIC, 2010, p. 80

voire contradictoires, tout comme l'est l'être humain. En fin de compte, le roman n'est-il pas la métaphore de l'humanité dans sa globalité ; un paradoxe ?

Le philosophe Christian Godin, qui réfléchit sur la question de la totalité dans son œuvre encyclopédique *La Totalité* (1997-2001), rappelle d'ailleurs qu'une transition artistique conceptuelle s'est produite dans le passage du Moyen-Âge (V^{ème}-XV^{ème} siècle) à la Renaissance (XV-XVI^{ème} siècle). La vision totalisante du Moyen-Âge (l'œuvre comme miroir du monde) a laissé place à une vision individualisante à la Renaissance (l'œuvre comme expression d'un monde)⁸. Ces deux visions opposées de la totalité se retrouvent au cœur de la littérature postmoderne et fusionnent dans les livres, qui mêlent une dimension universalisante (un personnage pour l'Homme) et individualisante (l'auteur est conscient de ne pouvoir représenter le monde dans son ensemble, et nous livre sa vision personnelle d'un espace – un monde).

C'est seulement grâce à une étude comparative, théorique et analytique plurielle – basée sur un corpus de trois romans écrits par trois auteurs de nationalité différente –, que je pourrai prétendre apporter un plus au domaine de la critique littéraire. Il s'agit donc pour moi de déterminer les caractéristiques (communes ou différentielles) de la littérature hispano-américaine contemporaine, postmoderne, d'en souligner les desseins, les limites et les contradictions, tout en prenant en compte un contexte (politique, social, culturel, économique etc.) de plus en plus (omni)présent.

Pour mener à bien cette tâche ardue – bien que passionnante –, j'ai effectivement décidé de sélectionner un corpus le plus hétérogène possible, qui soit un échantillon représentatif de la diversité et de la pluralité des composantes narratives (ton, atmosphère, style, genre, personnage, trame) de la prose latino-américaine des années 1995-2010, alors qu'un corpus constitué d'une seule œuvre

⁸ GODIN Christian, *La totalité. La totalité réalisée : Les arts et la littérature*, Seyssel : Champ Vallon, 1997, Livres I, Volume 4, p. 66

aurait été réducteur et incomplet. Bien que cet échantillon soit plus que modeste, puisqu'il ne couvre que trois romans, il témoigne d'une tendance actuelle.

Mais avant d'expliquer avec force détails le contenu de mon corpus, il convient de revenir sur mon choix d'auteurs : un trio aussi rupturiste que traditionnel. Le plus plébiscité des trois est Roberto Bolaño, un auteur latino-américain contemporain ayant acquis une renommée des plus fulgurantes ces dernières années sur la scène internationale pour son écriture ambivalente – à la fois traditionnelle (en revendiquant les classiques) et éminemment postmoderne, fragmentaire et totalisante, ludique et grave. Cet écrivain est né en 1953 à Santiago de Chile, et décédé récemment en 2003 à Barcelone, suite à une longue maladie. Il n'a eu de cesse de voyager au cours de son existence, ce qui rendit son écriture transterritoriale, transnationale. En effet, après avoir vécu au Chili, il quitta précipitamment son pays natal en 1973, pour passer son adolescence au Mexique, puis s'établit en Espagne durant 20 ans, jusqu'à sa mort. Bolaño accéda à la littérature par le biais de la poésie, en fondant avec son grand ami Mario Santiago le mouvement infraréaliste. Il remporta de nombreux prix, dont les fameux Ciudad Alcalá de Henares en 1993 pour *La pista de hielo*, Herralde et Rómulo Gallegos en 1998 pour *Los detectives salvajes*, ou encore National Book Critics Circle Award en 2008 pour *2666*. Sa maîtrise des genres, son aptitude à les rénover, les combiner, et à proposer une identité transnationale ou déterritorialisée font de lui l'un des précurseurs d'une « nueva literatura mundial⁹ » – pour reprendre la formulation de Wilfrido Howard Corral.

Un autre auteur dont la notoriété ne cesse de croître en Amérique latine est Mario Bellatin, pour son élan provocateur, mais pas seulement. Bellatin est un écrivain expérimental à la double nationalité péruvienne/mexicain né en 1960 à México D.F. Après avoir suivi des études de Communication à l'Université de Lima, il décida de se consacrer à ses deux passions ; le cinéma et la littérature. *Flores* lui valut le Prix Xavier Villaurrutia en 2000, *El gran vidrio* fut primée en 2008 (Prix Mazatlán de Literatura), et *Disecado* lui rapporta le Prix Antonin Artaud en 2012. Sa fascination pour le

⁹ CORRAL Wilfrido Howard, *Bolaño traducido: nueva literatura mundial*, Madrid : Escalera, 2011, p. 9

mouvement explique l'hybridité et la fragmentarité de ses oeuvres, qui empruntent des procédés propres au cinéma. D'ailleurs, cet art fut pour lui une véritable obsession. En 1987, il se vit octroyer une bourse pour poursuivre ses études à l'École Internationale de Cinéma et de Télévision de San Antonio de los Baños (Cuba). Puis, de 1999 à 2005, il fut l'un des membres du Système National des Créateurs du Mexique (Sistema Nacional de Creadores de México) et dirigea le département de Lettres et Sciences Humaines de l'Université du Cloître de Sor Juana. En 2001, il fonda l'École Dynamique des Écrivains à México.

Enfin, le troisième et dernier de mon corpus, qui commence à être traduit dans différentes langues – dont le français – est Álvaro Enrigue Soler, un écrivain, professeur et critique littéraire né à Guadalajara en 1969, qui transita entre les États-Unis (Washington D.C., New-York) et le Mexique (México D.F.). Après avoir suivi des études de Communication à l'Université Ibéro-américaine de México, il enseigna la littérature latino-américaine dans cette dernière ainsi que l'écriture créative à l'Université du Maryland, dans laquelle il soutint sa thèse de doctorat. Dès son premier roman *La muerte de un instalador* (1996), il remporta le Prix Joaquín Mortiz. S'ensuivirent ses romans *Virtudes capitales* (1998), *El cementerio de sillitas* (2002), *Hipotermia* (2004), *Vidas perpendiculares* (2008), *Decencia* (2011), *Retorno a la ciudad del ligue* (2012), *El amigo del héroe* (2012), et dernièrement le Prix Herralde 2013, *Muerte súbita* (2013), qui laissent tous transparaître son penchant pour la fragmentation, la polyphonie et l'hybridation générique. Depuis 1990, il est également critique littéraire et collabore pour ce avec divers journaux mexicains et espagnols.

Ma tentative de définition de la littérature postmoderne latino-américaine et ses procédés s'est appuyée sur trois œuvres-clés : le roman fragmentaire, bref et polyphonique *Flores* (2000) de Mario Bellatin ; le roman tout aussi fragmentaire, au ton éminemment burlesque, *Vidas perpendiculares* (2008) d'Álvaro Enrigue ; et le long roman (anti)total et apocalyptique à publication posthume *2066* (2004) de Roberto Bolaño. Dans *Flores*, Bellatin raconte de nombreuses histoires qui s'entrecroisent, dans un espace indéterminé et claustrophobique, dans lesquelles les personnages sont réduits à leur « Corps ».

Vidas perpendiculares d'Enrique, inspiré des *Vies parallèles des hommes illustres* (100-110) de Plutarque, utilise la même stratégie du « puzzle », de la fragmentation et simultanéité des récits que Bellatin. Ici, le narrateur relate cinq histoires d'amour qui ont marqué la vie d'un même personnage, Jerónimo, sous la forme de « réincarnations » successives, sur un ton ironique et plaisant¹⁰.

Quant à 2666 de Bolaño, il évoque le destin de nombreux personnages – liés dans leur majorité au monde de la littérature – dans la ville fictive de Santa Teresa (Ciudad Juárez), soit sous la forme d'un périple de professeurs de littérature à la recherche de l'écrivain allemand Archimboldi (première partie), de la vie de l'immigrant Chilien Amalfitano, professeur de littérature (deuxième partie), de la couverture d'un événement sportif par Fate (troisième partie), de l'assassinat de plusieurs femmes (quatrième partie), ou encore de la vie de l'écrivain Archimboldi (cinquième partie).

2666, *Vidas perpendiculares* et *Flores* sont des romans qui font appel à des procédés esthétiques, structurels et formels issus de plusieurs genres et registres littéraires, jusqu'à former une unité narrative ; des miscellanées.

Ces trois œuvres, bien qu'écrites par des auteurs hispano-américains d'origine diverse, quoiqu'imprégnées d'une esthétique propre, sont en fin de compte parsemées de personnages, d'une réflexion sur la littérature et d'une atmosphère/tonalité communs. Ce sont précisément les points de convergence et de divergence des textes qui me permettront de définir et déterminer l'esthétique « frontalière » latino-américaine postmoderne. « Frontalière » dans le sens où elle se

¹⁰ Ce désordre narratif et structural n'est pas une innovation. On le retrouve dans deux ouvrages antérieurs : l'un datant du II^{ème} siècle, l'autre du début du XXI^{ème} siècle. Les *Vies parallèles des hommes illustres* ou *Vies parallèles* (100-110) de l'historien, de l'essayiste et du biographe grec Plutarque, réunissait déjà une cinquantaine de biographies comparatives, sous la forme de paires constituées d'un personnage éminent grec et d'un autre romain (comme par exemple les couples Thésée / Romulus, Périclès / Fabius Maximus, Démétrios / Antoine, Dion / Brutus). En 2001, c'est au tour l'écrivaine argentine Ana María Shua qui, dans son oeuvre intitulée également *Vidas perpendiculares*, fait se croiser les vies de vingt personnages issus de l'histoire universelle, bien que d'époques et d'espaces différents, qui se sont distingués dans les sciences ou les arts.

situé à la limite de la totalisation¹¹ et de la détotalisation (ou fragmentation), et par là même, de l'absorption et du rejet de tout un héritage littéraire.

D'ailleurs, le Mexicain Jorge Volpi a intitulé l'un de ses articles les plus polémiques « La literatura latinoamericana ya no existe », mais le fait que la littérature se déconstruise, rompe avec les codes qui la définissaient, joue avec eux et/ou les réinvente, n'est-ce pas finalement une forme de littérature (et non pas d'absence de littérature), celle de l'éclatement, de la dislocation ?

Un atout non-négligeable que présentent *Flores*, 2666 et *Vidas perpendiculares* est leur fonction de « roman pivot ». En effet, ils renferment la capacité d'ouvrir et de renvoyer à la totalité de l'Œuvre de l'écrivain. En ce sens, ils créent un réseau de connexion qui nous permettra de mieux saisir et caractériser cette dernière.

Les œuvres postmodernes peuvent nous apparaître comme des écrits hybrides dont l'origine est indécidable. D'ailleurs, Mario Bellatin est le premier à reconnaître l'impossibilité d'attribuer une œuvre entière à un auteur, ni même de dissocier ses apports propres, ses « inventions » de ceux de ses prédécesseurs :

Tal vez el fin que busco es demostrarme que, en primer lugar, lo que se dice literario no sea sino el impulso que hace posible la existencia de tantas obras que, por más que sean analizadas, hacen imposible el desentrañamiento del soplo de genialidad que las sustenta.¹²

La prose des années 90-2010 s'annonce donc d'ores et déjà sous le signe de la réécriture critique.

Mario Bellatin, Roberto Bolaño et Álvaro Enrigue ont retenu toute mon attention dès la lecture de leurs œuvres pour la simple raison qu'ils incarnent parfaitement le paradoxe de la postmodernité : ils sont aussi atypiques qu'ancrés dans

¹¹ J'entends par « totalisation », toute opération consistant à réunir en son sein toute la littérature (tous les genres littéraires, tous les styles, toutes les époques, tous les lieux...).

¹² BELLATIN Mario, « Underwood Portátil. Modelo 1915 », 1999, *Fractal*, n° 12, p. 91

leur siècle. Un esprit subversif vient contrecarrer leur admiration pour certaines traditions littéraires. Mario Bellatin se démarque de nombreux auteurs pour différentes raisons. D'une part, il assume son absence d'avant-bras droit en le parant de diverses prothèses à des fins esthétiques et en l'exhibant devant l'objectif de maints artistes. D'autre part, il affiche une vision de la littérature et des arts qui lui est propre. Sa prose est concise, incisive, dépurée, métaphorique et orale. Le règlement de l'École Dynamique d'Écrivains (Escuela Dinámica de Escritores) de la ville de México dénote l'atypicité de son directeur en tant qu'elle forme de futurs écrivains qui sont eux-mêmes défendus d'écrire, tel un anti-atelier : « El concepto es el de una escuela vacía donde los estudiantes durante dos años tengan la mayor cantidad posible de experiencias. No se puede enseñar a escribir, no se puede enseñar a ser escritor, por eso hay una escuela de escritores. Y sólo hay una prohibición: escribir.¹³ »

Outre un attrait certain pour le style unique de ces trois auteurs, l'un d'eux ne pouvait pas manquer à l'appel car il m'avait déjà interloquée et fascinée, à tel point qu'il a constitué la base du corpus de mes deux mémoires de Master : Roberto Bolaño. Deux versants de son Œuvre ont tout d'abord attiré mon attention. Dans un premier temps, la réflexion métalittéraire qui constitue le deuxième plan de ses écrits (sous la forme de critique littéraire en tant que telle, d'une omniprésence du « yo » créateur et d'une hybridité générique), que j'ai tenté d'analyser succinctement dans « La metaficción en *El Secreto del mal* de Roberto Bolaño ». Puis, dans un deuxième temps, les procédés cinématographiques et dramatiques qu'applique le Chilien au genre novellistique dans « L'univers visuel et scénique ou la mise en scène des discours et des visions dans *Llamadas telefónicas* et *Putas asesinas* de Roberto Bolaño ». L'envoûtement de la prose de Bolaño m'a poussée à étendre mes recherches à une œuvre de grande amplitude (2666), une sorte de synecdoque du projet bolañesque, et à approfondir mon analyse de ses stratégies narratives en examinant de plus près son esthétique, mais aussi la structure de ses récits.

¹³ AGOSIN Gabriel, « Bellatín Planet : El fabuloso mundo de Mario Bellatín », Buenos Aires : *Página/12*, 19 septembre 2004

D'autre part, c'est également Roberto Bolaño, dont l'Œuvre est éminemment postmoderne, qui est à l'origine de la thématique de ma thèse : « La littérature de l'éclatement ou l'utopie de la totalité au tournant du XXI^{ème} siècle : *Flores* de Mario Bellatin, *2666* de Roberto Bolaño et *Vidas perpendiculares* d'Álvaro Enrigue ». En effet, comment apprécier les différents aspects de cette première sans revenir sur les notions de modernité, de postmodernité, de totalité et d'éclatement ? Une autre raison a motivé mon intérêt pour la question postmoderne : la carence d'ouvrages de théorie appliquée sur la littérature des années 1990-2010. Cela est certainement dû à notre manque de distanciation vis-à-vis d'un processus – la postmodernité – en cours de mutation. Nonobstant, il m'apparaissait comme un défi exaltant que d'ébaucher une modeste définition de la prose postmoderne latino-américaine, qui trouverait son application directe à travers une analyse croisée de trois textes-clés d'écrivains aussi homologues qu'hétérologues dans leur esthétique, leur structure, leur thématique, leurs personnages, leur(s) narrateur(s).

Je viens d'évoquer les raisons de ma sélection d'auteurs, d'œuvres, et thématique. Il est désormais à propos d'aborder la structure choisie de ma thèse.

L'emploi du néologisme « postmodernité » marqua l'avènement d'une ère nouvelle, qui suscita bien des débats en Amérique hispanique dans les années 90. Il s'agit alors de définir cette période transitoire et rupturiste. Mais pourquoi tant de polémique autour d'un terme ? C'est la question qui parcourra la première partie de ce travail.

Après avoir étudié de plus près les fondements et les contradictions de la modernité, l'on pourra constater que l'idéologie moderne contient en elle-même les germes de la littérature postmoderne ; un projet unificateur et totalisateur (réunir toutes les connaissances du monde, d'une époque dans un ouvrage) d'une part, et une esthétique fragmentaire (le catalogage, la liste, l'inventaire, propres à l'encyclopédie) d'autre part.

Le postmodernisme littéraire est considéré par Shaw comme la concrétisation de l'expérimentalisme, la technicité des écrivains du *boom* :

[...] lo que encontramos en el posmodernismo es una intensificación a veces radical de las tendencias antirrealistas o antimiméticas del Boom, muchas de las cuales fueron popularizadas por Borges.¹⁴

Le postmodernisme évoque une période de rupture, de démolition, marquée par l'emploi pléthorique de substantifs précédés du suffixe « dé » : défaire, déconstruire, détruire, détourner, déformer, défragmenter, démolir, démythifier, détourner, décentrer, désillusionner, délégitimer. La rupture à laquelle fait allusion le terme de « postmodernisme » est plurielle, mais se réfère en premier lieu à celle qui s'est produite avec le courant précédent ; le *boom*. Alors que les écrivains du *boom* pensaient être capables d'exprimer des vérités, ceux du postmodernisme ont perdu l'espoir de retranscrire, de décrire la réalité, d'énoncer les vérités du monde. Et plus encore dans une période de crise et de désillusion. En effet, l'esthétique postmoderne reconnaît et accepte que la totalité ne soit qu'une utopie, que la réalité ne puisse être représentée¹⁵, que l'expérience, le ressenti, soient incommunicables, comme le constate Jean-François Lyotard dans son fameux essai *Le Postmoderne expliqué aux enfants: correspondance, 1982-1985* (1986) :

Sous la demande générale de relâchement et d'apaisement, nous entendons marmonner le désir de recommencer la terreur, d'accomplir le fantasme d'étreindre la réalité. La réponse est : guerre au tout, témoignons de l'imprésentable, activons les différends, sauvons l'honneur du nom.¹⁶

La postmodernité s'annonce-t-elle comme une période durable ou, au contraire, comme une transition menant à un autre phénomène historique ? La théoricienne française Nelly Richard, auteur de l'article « Latinoamérica y la

¹⁴ SHAW Donald Leslie, *Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, postmodernismo*, Madrid : Ed. Cátedra, 1999, p. 326

¹⁵ Cf. *Romans-mondes : les formes de la totalisation romanesque au XX^{ème} siècle* (1996), la critique et romancière française Tiphaine Samoyault évoque clairement le « problème posé à la forme romanesque de l'impossibilité de totaliser le monde réel. »

Cf. SAMOYAUULT Tiphaine, *Romans-mondes : les formes de la totalisation romanesque au XX^{ème} siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Neefs, soutenue à Paris 8 Vincennes-Saint-Denis le 14 décembre 1996, 3 vol., p. 38

¹⁶ LYOTARD Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants : correspondance, 1982-1985*, Paris : Galilée, 1986, p. 34

posmodernidad » publié pour la première fois dans la *Revista de crítica cultural* en 1991, penche pour la seconde hypothèse. Le caractère transitoire de l'époque postmoderne résiderait dans les changements constants qui la caractérisent :

[Se observan] los cambios epocales signados por la *diseminación* y la *contaminación* del sentido: crisis de totalidad y pluralización del fragmento, crisis de unicidad y multiplicación de las diferencias, crisis de centralidad y desbordamiento proliferante de los márgenes.¹⁷

L'ordre, mis en évidence par les substantifs « totalidad », « unicidad » et « centralidad », a laissé place au chaos, représenté par le multiple (« pluralización », « multiplicación »), le démembrement (« [el] fragmento ») et le singulier (« los márgenes »). Selon elle, la nouvelle ère est donc placée sous le signe de l'impermanence.

La question de la postmodernité a soulevé bien des débats en Amérique hispanique. C'est dans ce contexte qu'ont évolué Roberto Bolaño, Mario Bellatin et Álvaro Enrigue, à tel point que la polémique des années 90¹⁸ autour de la postmodernité a exercé une influence décisive sur la formation de ces derniers, qui commençaient tout juste à publier leurs écrits. Ils ont imprégné leur esthétique de ce contexte culturel en pleine effervescence.

Une autre notion-clé associée à la période postmoderne, qui relève du domaine esthétique, est celle de la totalité, que l'on ne peut désormais concevoir sans le fragment.

Si totalité et littérature riment ensemble depuis des siècles, nous ne nous sommes pas encore penchés sur la relation qui les unit à la modernité. Pourtant, cet aspect est essentiel pour comprendre et analyser la littérature totale/totalisante/anti-totale postmoderne. La modernité repose sur un projet totalisant dont j'analyserai les ficelles afin de mieux distinguer ce qui, dans la littérature postmoderne, relève de la modernité et de l'anti-modernité.

¹⁷ RICHARD Nelly, « Latinoamérica y la posmodernidad », *Escritos*, Janvier-Décembre 1996, n° 13-14, p. 272

¹⁸ Le débat des années 90 sur la postmodernité en Amérique latine s'est estompé dans les années 2000 et a laissé place aux notions de « transmodernité » et de « globalité ».

La totalité romanesque postmoderne se fonde sur la dichotomie esthétique ; elle est à la croisée entre celle du *boom* (la fiction totale) et celle du post-*boom*¹⁹ (la fiction anti-totale), celle de la tradition et celle de la modernité. De par ses sources, le roman postmoderne annonce d'emblée son caractère hybride et dichotomique. Il combine le versant épique/mythique, le style poétique, le vitalisme, la des œuvres du *boom* avec la trivialité, l'oralité, le pessimisme, la linéarité des œuvres du post-*boom*.

D'une certaine manière, ce double mouvement totalisant et détotalisant des trois auteurs préfigure déjà la littérature postmoderniste. Tout comme le roman de James Joyce, 2666 de Bolaño pourrait être qualifié de « Chaosmos », soit de microcosmos chaotique qui renvoie au macrocosmos – l'univers – lui aussi en décadence, ou en tant que métaphore métalittéraire, d'écriture chaotique, caractérisée par l'ambiguïté, l'instabilité, la dichotomie.

Afin de définir la notion de totalité, je commencerai dans un premier temps par retracer l'évolution du concept de totalité au fil du temps, puis, dans un deuxième temps, j'étudierai la relation – étroite, inhérente ? – qu'elle entretient avec la littérature à travers les travaux de différents essayistes et philosophes. Le regard de chacun d'eux – parfois divergent – sur la question nous permettra de mieux saisir le concept de totalité littéraire, les problèmes qu'il pose, ses mutations.

Le roman total tel qu'il s'est construit progressivement depuis ses origines jusqu'à l'ère moderne devint un rêve pour les auteurs européens du XIX^{ème} siècle et du XX^{ème} siècle. Tout dire, tout représenter (l'homme, la société, le monde) dans une œuvre – ou plutôt une « Œuvre » – fut l'objectif premier – et revendiqué – d'Honoré de Balzac²⁰ avec *La Comédie humaine* (1830-1856), de Victor Hugo avec *Les Misérables*

¹⁹ Le post-*boom* est un mouvement hispano-américain né dans les années 70 et 80 dont le dessein premier fut de s'opposer au roman – dépolitisé ou peu politisé – du *boom*. Ce premier prit deux directions ; soit les auteurs s'orientaient vers le « roman civique » de protestation, de contestation et de dénonciation, soit vers le « roman-témoignage », dépourvu d'intérêt pour l'expérimentation formelle propre au *boom*, et recentré sur le contexte historico-social face aux crises politiques qui accablaient les pays d'Amérique latine.

²⁰ Zola confia avoir toujours été habité par une ambition totalisante : « Je voudrais coucher l'humanité sur une page blanche. *Tout voir, tout savoir, tout dire ! Tous les êtres, toutes les choses* : une œuvre qui

(1862) – roman épique, politique et social –, d'Émile Zola avec *Illusions perdues* (1837-1843) – épopée, poème, encyclopédie des savoirs –, de Marcel Proust, de James Joyce avec *Ulysse* (1922) – récit fondateur, mémoriel, épique –, de William Faulkner avec *As I Lay Dying* (1930), de Thomas Mann avec *La Montagne magique* (1924), et de bien d'autres, tels les trois auteurs de mon corpus.

Dans une deuxième partie, j'examinerai les aspects structuraux de l'œuvre (ou l'Œuvre) postmoderne. La structure opère, dans le cas de Bellatin, de Bolaño et d'Enrigue, un double mouvement. Elle est à la fois totalisante – toutes les parties forment un tout, une fois réunies – et individualisante – chaque partie peut s'isoler et se suffire à elle-même. En ce sens, *Los detectives salvajes* (1998) du Chilien se subdivise en trois parties, « Mexicanos perdidos en México (1975) », « Los detectives salvajes (1976-1996) » et « Los desiertos de Sonora (1976) », autant de sections autonomes qui revêtent un autre sens lorsqu'elles sont placées dans un ensemble (le roman).

Dans une troisième et ultime partie, je m'intéresserai aux composants de l'esthétique de l'œuvre postmoderne – toujours à travers le prisme de *Vidas perpendiculares*, *2666* et *Flores*. Il s'agira de mettre en lumière le paradoxe qui sous-tend le projet littéraire des trois auteurs : une ambition totalisante, dont on soulève pourtant constamment le caractère utopique, illusoire. Ceci justifie l'attrait que représentent les procédés détotaux pour ces derniers, jusqu'à l'élaboration d'une prose « disloquée », « éclatée ». Le dépassement du conflit entre les notions antinomiques de totalité et d'éclatement est néanmoins le défi que s'efforcent de relever Bolaño, Bellatin et Enrigue. Y parviendront-ils ? Peut-on parler alors de littérature *transmoderne* ?

serait l'Arche immense²⁰ ». Cette ambition s'est cristallisée sous la forme de *La Comédie humaine*. Pour lui, la totalité semble aller de pair avec l'extension de l'œuvre. C'est pourquoi il s'inscrit dans la lignée des romanciers « monumentaux », aux côtés d'Honoré d'Urfé avec *L'Astrée* (1607-1627) et de Gauthier de Costes – sieur de La Calprenède – avec *Cléopâtre* (1647-1658).

Cf. LORIN Claude, *L'Inachevé*, Paris : Grasset, 1984, p. 80

Pour répondre à ces interrogations fondamentales – ainsi qu’à celles qui ont été précédemment citées –, nous allons par conséquent tenter de suivre les différentes directions empruntées par les trois écrivains passionnants que sont Mario Bellatin, Roberto Bolaño et Álvaro Enrigue.

PREMIÈRE PARTIE :

Totalité, unité, modernité et postmodernité

1) Définition des concepts et réflexions sur ces derniers :

a. Totalité et unité :

i. La totalité :

Le substantif « totalité », qui renvoie à un concept-clé de ma thèse, nécessite que l'on s'arrête sur son étymologie. En tant que dérivé savant de l'adjectif « total », il puise ses origines dans le latin médiéval (*totalis*) et le latin classique (*totus*). Le théologien et politicien humaniste Raoul de Presle fut le premier, en 1375, à emprunter le terme « totalité » au latin médiéval *totalitas* en désignant la « réunion de toutes les parties, de tous les éléments constitutifs d'un ensemble ». Si l'on s'en tient à cette définition, qui insiste sur le caractère paradoxal du concept, la totalité correspond à un ensemble de fragments (objets, éléments, points, actes) – singuliers, mais articulés – qui, une fois rassemblés, constituent une unité, une fin commune : le tout.

Notons que la totalité est un concept insaisissable en tant qu'il est instable, variable, partiel et abstrait. Effectivement, il est soumis à la subjectivité de sa représentation et est le produit de son contexte. Cette insaisissabilité est évoquée par le philosophe français Edgar Morin dans son œuvre encyclopédique en 6 volumes intitulée *La Méthode* (1977-2006) : « La vraie totalité est toujours fêlée, fissurée, incomplète. La vraie conception de la totalité reconnaît l'insuffisance de la totalité. C'est le grand progrès, encore inaperçu et inconnu en France, d'Adorno sur Hegel dont il est le fidèle continuateur : 'La totalité est la non-vérité.'²¹ » Les termes d'insuffisance, d'incomplétude, de fissuration et de non-vérité de la totalité, que développe Morin dans cet ouvrage, sont transcendants puisqu'ils s'appliquent tout à fait à l'esthétique postmoderne dichotomique – à la fois totalisante et détotalisante, basée

²¹ MORIN Edgar, *La Méthode : La Nature de la nature*, Paris : Le Seuil, 2008 (première édition : 1977), Tome 1, p. 32

sur la dialectique de l'illusion et de la désillusion²² –, comme nous le verrons par la suite. La stratégie choisie pour représenter la « totalité » au tournant du XXI^{ème} siècle est la synecdoque (le fragment pour le tout).

Avant d'approfondir toute recherche dans le domaine de la totalité, rappelons la distinction qui doit se faire entre deux notions souvent – et erronément – associées, celles de totalisation et de totalité. Le philosophe, historien, critique social et mathématicien britannique Bertrand Russel explique ainsi que la totalité (ou « vérité ») ne peut être atteinte car elle est polyfacétique, kaléidoscopique, et que le mot ne peut traduire cette multiplicité ou pluralité. La littérature ne peut alors qu'être totalisante, soit ne peut que tendre vers la totalité :

We cannot conclude that the parts of a whole are not really its parts, nor that the parts are not presupposed in the whole in a sense in which the whole is not presupposed in the parts [...] In short, though analysis gives us the truth, and nothing but the truth, yet it can never give us the whole truth [...]²³

À tort, il a été souvent dit que le roman total est né avec le *boom* latino-américain. Nous pouvons nous demander si en fin de compte le roman total n'a pas toujours existé, depuis les origines ? Sa version postmoderne n'a-t-elle pas repris la forme d'une ambition – totalisante –, celle de tout dire, tout représenter ?

Le concept de roman total est très séduisant dans la mesure où il n'est lié à aucune école, ne correspond à aucune période délimitée et achevée – les auteurs du XXI^{ème} siècle y ont toujours recours – et n'est pas clairement défini ni théorisé²⁴. Il est malléable et évolutif (le contexte le façonne), mais use d'artifices récurrents, comme nous allons le constater dans l'un des prochains points de mon travail.

²² La postmodernité littéraire est marquée par le paradoxe de la tentative – de la part des auteurs – de représenter la « vérité », le monde tel quel, sous tous les angles, et de leur incapacité à y parvenir.

²³ RUSSEL Bertrand, « Whole and Part », in *The Principles of Mathematics*, Cambridge : The University Press, 1903, Chapitre XVI, Section 138, p. 141

²⁴ La totalité a été conceptualisée, mais même Christian Godin, qui y a consacré une encyclopédie philosophique plurigénérique en 6 volumes, ne théorise pas la notion de « roman total » dans *La totalité réalisée : les arts et la littérature*. Il analyse le roman comme genre totalisant ainsi que certains procédés totalisants, mais ne définit pas le « roman total » en tant que tel.

ii. L'unité :

La totalité est définie par Kant comme la réunion de deux concepts antagoniques, la multiplicité et l'unité. Mais qu'est-ce que cette dernière ? Le substantif « unité » vient du latin *unitas*, de *unus*, qui signifie « un ». L'étymologie du mot révèle d'ores et déjà – dès le XII^{ème} siècle dans le *Psautier Oxford* – le lien intrinsèque qui s'établit entre unité et totalité, en ce que la première notion est définie telle la « qualité de ce qui forme un tout unique²⁵ ». L'unité n'est pas la seule condition de la constitution d'une totalité. Elle n'en est que l'un des principes fondateurs. Elle réunit, et va parfois jusqu'à concilier, la pluralité discordante. En somme, elle homogénéise l'hétérogène.

Quand le principe d'unité a-t-il été conceptualisé dans les arts, et particulièrement en littérature ? L'un des premiers à avoir posé les bases du principe d'unité est sans conteste Platon. Dans son *Parménide* dialogique – intitulé également *Sur les Formes* –, il émet trois hypothèses – subdivisées en 9 suppositions – qui sont autant de formes d'unités qu'il admet possibles conjointement. La première est une unité absolue, l'Un, insubstantielle et insaisissable. Elle ne peut être traduite par les mots.

— L'un n'est donc nulle part, et il n'est ni dans lui-même ni dans aucune autre chose. (138b)

— Il n'est donc jamais dans le même lieu. (139a)

La deuxième est une unité concrète, car substantielle, l'Être. Elle est multiple et peut être contradictoire.

²⁵ MICHEL Francisque, *Sancti Athanasii Credo*, 3, in *Psautier Oxford*, Oxford, 1860, p. 255

— Mais si tout nombre participe de l'être, chaque partie du nombre n'en participe-t-elle pas également? — Oui.— Donc, l'être est départi à tout ce qui est multiple, et aucun être, ni le plus petit, ni le plus grand, n'en est dépourvu. [...] — L'être est donc partagé entre les êtres les plus petits et les plus grands, en un mot, entre tous les êtres ; il est divisé plus que toute autre chose, et il y a une infinité de parties de l'être. — C'est cela. — Rien n'a donc plus de parties que l'être? — Rien. (144a-144c)

Notons que le pluriel (« les plus petits », « les plus grands », « tous les êtres »), le verbe « diviser » et le nom « parties » renvoient à la nature fragmentaire de l'Être-Un. Enfin, la troisième est une unité éphémère et modulable, l'Instant :

[...] cette chose étrange qu'on appelle l'instant, se trouve au milieu entre le mouvement et le repos; sans être dans aucun temps, et c'est de là que part et là que se termine le changement, soit du mouvement au repos, soit du repos au mouvement. — Il y a apparent — Si donc l'un est en repos et en mouvement, il change de l'un à l'autre état; car c'est la seule manière d'entrer dans l'un et dans l'autre ; mais s'il change, il change dans un instant, et quand il change, il n'est ni dans le temps, ni en mouvement, ni en repos. (156d-156e)

Cette triple hypothèse sur sa théorie des idées met en avant le paradoxe que renferme d'ores et déjà le principe d'unité, qui se veut unitaire tout en exprimant la pluralité et/ou l'insaisissable – l'immatériel ou le fugace. L'on peut alors parler d'Un-Multiple. C'est sur cette dialectique qui caractérise le principe d'unité que Platon met l'accent à travers une énumération de dichotomies :

— Par la même raison, l'un, en passant de l'un au multiple et du multiple à l'un, n'est ni un ni multiple, ne se divise ni ne se réunit, et en passant du semblable au dissemblable et du dissemblable au semblable, il ne devient ni semblable ni dissemblable, et en passant du petit au grand, de l'inégal à l'égal, et réciproquement, il n'est ni petit, ni grand, ni égal, il n'augmente, ni ne diminue, ni ne s'égale. — Il paraît. (157a-157b)

Dans *Phèdre* (Du Beau), Platon se sert d'une métaphore pour souligner l'unité organique d'une œuvre, celle de l'homme :

Tout discours doit être constitué à la façon d'un être vivant, qui possède un corps à qui il ne manque ni tête ni pieds, mais qui a un milieu et des extrémités, écrits de façon à convenir entre eux et à l'ensemble [...] (264c)²⁶

L'œuvre est alors envisagée comme un organisme vivant qui se suffit à lui-même, dont les parties (membres, tête) ne peuvent être dissociées de l'ensemble (corps), mobile. Nous pourrions parler de « totalité organique » ou d'« organisme total ».

Au regard de ces considérations, nous constatons que Platon introduit la notion d'unité avant tout dans sa dimension métaphysique. C'est son disciple, Aristote, qui approfondira ce concept et en proposera une définition structurale et esthétique. Dans sa *Poétique*, dans laquelle il théorise les genres de la tragédie et de l'épopée, il affirme que l'unité garantirait la beauté de l'œuvre et repose sur trois composants organiques : le temps, l'espace et l'action.

Alors que Platon insiste sur la prédominance de l'ordre dans un récit – il doit être constitué de faits successifs –, Aristote y ajoute la notion de finitude en précisant qu'un début, un milieu et une fin (dénouement) le structureront, clôturant par la même occasion l'action.

Une chose parfaite est celle qui a un commencement, un milieu et une fin. Le commencement est ce qui ne vient pas nécessairement après autre chose, mais est tel que, après cela, il est naturel qu'autre chose existe ou se produise; la fin, c'est cela même qui, au contraire, vient après autre chose par une succession naturelle, ou nécessaire, ou ordinaire, et qui est tel qu'il n'y a plus rien après; le milieu, c'est cela même qui vient après autre chose, lorsqu'il y a encore autre chose après. (Chapitre VII, III : « De l'étendue de l'action »)

Il va jusqu'à établir une division précise de l'action en quatre parties : « [...] le prologue, l'épisode, le dénouement, la partie chorique et, dans cette partie l'entrée et la station. » (Chapitre XII, I : « Divisions de la tragédie ») En outre, une certaine cohésion doit guider les actions des personnages, lesquels ne peuvent alterner entre la joie et la peine sans motif :

²⁶ PLATON, *Phèdre* / traduit par Paul Vicaire, Paris : C. U. F., 1998, p. 153, 264c 2-3

Du reste, pour donner une détermination absolue, je dirai que, si c'est dans une étendue conforme à la vraisemblance ou à la nécessité que l'action se poursuit et qu'il arrive successivement des événements malheureux, puis heureux, ou heureux puis malheureux, il y a juste délimitation de l'étendue. (Chapitre VII, IX : « De l'étendue de l'action »)

L'action doit non seulement être délimitée, mais aussi et surtout réduite à son essence, de sorte qu'elle soit à la fois dépourvue du superfétatoire et incompressible :

[...] une action une et entière, et que l'on constitue les parties des faits de telle sorte que le déplacement de quelque partie, ou sa suppression, entraîne une modification et un changement dans l'ensemble; car ce qu'on ajoute ou ce qu'on retranche, sans laisser une trace sensible, n'est pas une partie (intégrante) de cet ensemble. (Chapitre VIII, IV : « De l'unité de l'action »)

Par ce biais, l'auteur fait allusion à la dépuration formelle – poétique – pour laquelle il opte.

Si l'on s'en tient à ces préceptes aristotéliens, une structure unitaire se veut donc cohérente, ordonnée, irréductible et achevée.

Alors que pour le philosophe grec l'unité est un principe recteur qui conditionne chaque élément de l'œuvre – la thématique, l'espace-temps, le style, la trame –, pour Horace, c'est seulement sur deux principes que repose cette première : la simplicité formelle et la cohérence structurelle. Dans son *Épître aux Pisons* ou *Art poétique*, le poète romain précise ses propos. Les parties doivent être bien intégrées dans l'ensemble et former un tout homogène. Tout mot doit avoir une raison d'être dans l'œuvre et être placé de façon opportune. Le style, quant à lui, doit viser la simplicité :

Non, point de sujet heureux, s'il n'a pour bases la simplicité, l'unité.²⁷

Les incidents rebelles aux charmes de la poésie, sa prudence les néglige ; et tel est l'art de ses fictions, tel est son heureux mélange de vérités et de mensonges, que sa fable offre en toutes ses parties un harmonieux accord.²⁸

À travers l'exemple d'Homère, la modestie est présentée comme un prérequis pour éviter les « incidents » qui découlent de la complexité formelle poétique. L'adjectif « harmonieux » renvoie à l'unité structurale et thématique des différentes parties de l'œuvre, lesquelles doivent former un tout, un « accord ».

Nous avons étudié les principes unitaires théorisés par Platon, Aristote et Horace dans leur Art poétique, mais sont-ils applicables à l'œuvre postmoderne, et plus encore, au roman ? Force est de constater que de même que la totalité, l'unité est un objectif séduisant – voire inéluctable – vers lequel tendent les écrivains depuis la nuit des temps. À plus forte raison quand l'on sait que l'unité est l'une des conditions du beau.

La quête de vérité tourmente encore les auteurs du XXI^{ème} siècle, qui ambitionnent de tout dire par le paradoxe de l'unité et de la diversité. Nous nous intéressons ici à la première notion. Comment s'exprime-t-elle dans le roman actuel ? L'unité aristotélicienne de temps, d'action et de lieu a laissé place à une pluralité spatiotemporelle et factuelle. L'unité se concentre alors essentiellement sur la structure, l'esthétique, les personnages, les genres et la forme de – ou des – œuvre(s) de l'auteur. De même, le principe d'unité organique que théorise Platon dans *Phèdre* s'est élargi à l'ensemble de l'Œuvre de l'écrivain. Plus que jamais, s'opère un retour à l'élaboration d'un projet totalisant visant à faire de la somme des romans de l'auteur une unité cohésive et indivisible. Si pour Aristote – qui reprend l'enseignement de son maître Platon – l'épopée a pour dessein d'être « une et entière comme un être vivant²⁹ », pour Bellatin, Bolaño et Enrigue, le roman est le genre idéal pour cristalliser cette organicité structurale. Pour ce, ils emprunteront aux différents arts des

²⁷ HORACE, *Œuvres complètes* / traduites par Amar et al., Paris : Garnier Frères, p. 348

²⁸ HORACE, *Œuvres complètes* / traduites par Amar et al., Paris : Garnier Frères, p. 353

²⁹ ARISTOTE, *Poétique* / traduit par J. Hardy, Paris : Les Belles Lettres, 1969, p. 66, 1459b

techniques de captation de l'instant en cours de réalisation (l'unité en mouvement) – son, *voix off*, analepses, prolepses, zoom, rythme saccadé, entre autres.

Le romantique Schelling établit bien après les trois philosophes grecs susmentionnés, au XIX^{ème} siècle, une formule de l'unité littéraire idéale dans sa *Philosophie de l'Art* (1801-1807). Elle serait composée de trois formes poétiques faisant se côtoyer, voire fusionner, le singulier et l'universel : le lyrisme (l'individuel ou l'infini dans le fini), l'épos/épopée (l'universel ou le fini dans l'infini) et le drame (la réunion des deux concepts)³⁰. À l'époque postmoderne, l'universel et le particulier se fondent, non plus à travers les genres, mais les procédés littéraires (la synecdoque, le personnage antiarchétypal, la fin ouverte, la focalisation interne/l'omniscience, l'atmosphère chaotique).

Dans la littérature postmoderne, l'unité ne peut se dissocier de son contraire, l'éclatement. Effectivement, si l'œuvre du XXI^{ème} siècle prend l'apparence de miscellanées de par son hybridité (générique, narrative, stylistique, culturelle, spatiotemporelle, structurale), elle incarne un paradoxe, celui de l'écriture plurielle unitaire. Elle vise l'instauration d'un ordre cohérent tout en procédant à sa destruction par le recours à la multiplicité et l'hétérogénéité. Serait-ce là le constat d'une impasse ? Serait-ce le résultat de l'impossibilité à concilier deux esthétiques, celle de l'unité-cohésion – incarnée par Hegel et Schelling – et celle de la diversité-dislocation – représentée par Kant³¹ et Lessing ?

Pour Goethe, l'unité poétique, vue comme un pas vers la totalité, est nécessaire à toute œuvre. Mais comment l'atteindre ? Il a recours principalement à des techniques de synthèse, de réunion, d'ordonnancement, pour rompre avec l'éparpillement et la disjonction inéluctables :

³⁰ Cf. SCHELLING Friedrich Wilhelm Joseph, *Philosophie de l'Art*, Introduction, in LACQUE-LABARTHE Philippe et NANCY Jean-Luc, *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris : Seuil, 1978, p. 405

³¹ Pensons à la célèbre définition de la totalité de Kant : « La totalité n'est pas autre chose que la pluralité considérée comme unité ». Cf. KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, in ALQUIÉ Ferdinand, *Œuvres philosophiques*, Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1980, Tome 1, p. 838

L'existence entière étant un éternel mouvement de disjonction et de réunion, une des conséquences en est que les hommes, lors de la contemplation d'un état des choses aussi immensément formidable, se prennent tantôt à disjoindre et tantôt à réunir.³²

Écrire équivaldrait à lutter en permanence contre ces deux forces opposées si chères à Kant, l'Un et le Multiple. Un combat qui peut se résumer à la dichotomie totalité/fragment, et que n'ont cessé de mener Mario Bellatin, Álvaro Enrigue et Roberto Bolaño dans *Flores, Vidas perpendiculares* et *2666*.

L'unité apparaît alors au vu de ces théorisations comme synonyme de cohérence, d'harmonie, d'ordre et de symétrie. L'unité continue d'être le modèle dominant de l'œuvre d'art en tant qu'elle incarne deux utopies : l'illusion du beau et de la totalité.

b. Modernité et postmodernité :

i. La modernité :

Le substantif « modernité » est dérivé du bas latin *modernus*, qui correspond à l'adjectif français « moderne », et du latin *modo*, qui signifie « récemment, à l'instant ». La modernité exprime donc ce qui relève du temps présent, actuel. Le terme est employé pour la première fois au VI^{ème} siècle par l'écrivain et politique latin Cassiodore (485-580) pour marquer l'idée de renouveau et d'originalité par rapport à son contraire, l'Antiquité (la culture gréco-romaine). Aussi, dès le VI^{ème} siècle, les deux principales acceptions dudit mot – la modernité comme synonyme de « contemporanéité » et de « rénovation » (donc de « transformation ») – existaient et ont perduré jusqu'à notre époque. L'on peut établir une opposition temporelle entre les *moderni* d'un côté, qui défendent le présent et l'actuel, et les *antiqui* de l'autre, qui défendent le passé et l'idéal.

³² Traduction de Didier Hurson : « Ist das ganze Dasein ein ewiges Trennen und Verbinden, si folgt auch, daB die Menschen im Betrachten des ungeheuren Zustandes auch bald trennen, bald verbinden. »
Cf. HURSON Didier, *Les mystères de Goethe : l'idée de la totalité dans l'œuvre de Johann Wolfgang von Goethe*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2003, p. 20

Un rappel terminologique s'impose avant toute ébauche de définition de la modernité. En effet, trois paronymes sont souvent confondus, bien qu'ils renvoient à des notions différentes : modernité, modernisation et modernisme. García Canclini distingue ces termes dans son essai *Culturas híbridas* (1989) : la modernité renvoie à une étape historique, tandis que la modernisation correspond à un processus socio-économique aboutissant à ladite « modernité ». Enfin, le modernisme – ou plutôt les modernismes – sont, selon lui, « los proyectos culturales que renuevan las prácticas simbólicas con un sentido experimental o crítico³³ ». Ce bref récapitulatif nous permet maintenant de traiter la question sous-jacente.

Qu'est-ce que la « modernité » ? Est-ce simplement une manière de dire l'actuel et le renouveau ? Quels champs de la connaissance sont concernés par la modernité ? En réalité, la modernité est un « mode de civilisation caractéristique, qui s'oppose au mode de la tradition, c'est-à-dire à toutes les autres cultures antérieures ou traditionnelles [...] »³⁴. Cette définition de Jean Baudrillard a l'avantage de nous présenter la modernité comme un mode de vie qui affecte la société sous tous ses aspects. Effectivement, son principe recteur, le progrès, conditionne aussi bien la science (par le développement des moyens de production, des technologies en général), que la politique (en instaurant un État démocratique), la psychologie (avec l'émergence de l'individu comme être conscient autonome), ou la culture (en tendant vers une culture de masse).

La modernité littéraire est un concept contrastif, qui n'existe que s'il s'oppose à son contraire : modernité / ancienneté (désignant la littérature de l'Antiquité grecque et romaine), modernité / classicisme (un mouvement littéraire s'étendant de la seconde moitié du XVII^{ème} et le début du XVIII^{ème} siècle), modernité / postmodernité (caractérisant la littérature des années 70 à nos jours). Dans les trois cas, elle rompt avec la période qui la précède.

³³ GARCÍA CANCLINI Néstor, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México : Debolsillo, 2009 (première édition : 1989), p. 19

³⁴ BAUDRILLARD Jean, « La modernité ou l'esprit du temps. Biennale de Paris, Section architecture 1982 », Paris, *L'Équerre*, 1^{er} janvier 1982, p. 28-29

Pour que la modernité puisse s'imposer en Europe – mais pas seulement –, il fallut lui attribuer une conception positive du temps, nommée « progrès », qui rompait avec le caractère temporel cyclique de l'Antiquité et négatif des penseurs de la Renaissance (Machiavel). Le temps de la modernité est total. Son écoulement est linéaire, causal, successif, irrémédiable et fini – bien qu'ouvert –, comme le rappelle Compagnon dans son essai *Les cinq paradoxes de la modernité*.³⁵

La modernité doit se concevoir dans son rapport à trois éléments, que nous approfondirons par la suite : le savoir, le langage et le réel. La modernité a rompu avec toute une tradition culturelle (antique) en marquant l'avènement d'une nouvelle ère, celle du savoir et de la raison, celle d'un discours émancipateur légitimateur, et celle d'une réalité ancrée dans le présent ou dans le futur – et non plus dans le passé.

Un dernier aspect à aborder afin de poursuivre mon étude sur la modernité et d'évoquer ses fondements et ses paradoxes, il apparaît indispensable d'aborder la question de sa délimitation temporelle. La modernité a une faille principale, qui l'a sans cesse conduite *ipso facto* à sa propre destruction : la nécessité impérieuse d'innovation, de changement, qui l'oblige à un renouvellement constant, parallèle aux crises que rencontre la société³⁶. Cela explique d'ailleurs pourquoi les historiens sont en désaccord quant à l'établissement des limites chronologiques de la modernité. La plupart les fixe entre 1453 (la prise de Constantinople par les Turcs) et 1789 (le début de la Révolution française). L'Académicien François Pierre Guillaume Guizot la fait commencer en 1492. D'autres la font terminer en 1792, lors de l'abolition de la royauté. Pour les historiens français, c'est l'époque contemporaine qui succéda à l'époque moderne et qui se poursuivrait jusqu'à nos jours. En revanche, pour les

³⁵ COMPAGNON Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris : Seuil, 1990, p. 22

³⁶ Chaque crise, chaque mutation sociétale, politique, économique, contraint la littérature moderne à se reconfigurer afin que son esthétique soit en adéquation avec le monde qui l'entoure puisque « La modernité [...] s'attache à dire le monde dans sa contemporanéité, en tant que celle-ci est éminemment singulière ; elle se veut l'expression de la situation historique désenchantée de l'homme moderne [...] ». La littérature moderne – de même que la littérature postmoderne – ne peut donc se dissocier du contexte de création car elle a un devoir de représentation et de contextualisation (ou « contemporanéisation »).

Cf. BAUDRILLARD Jean, *et al.*, « Modernité », Enciclopedia Universalis 2012 (version électronique)

historiens d'autres pays occidentaux, c'est l'époque moderne qui s'étendrait à nos jours, et plus précisément au premier quart du XX^{ème} siècle, lorsque se produisit la « Révolution scientifique » qui remit en cause la vision constante, stable, mesurée, quantifiable, prédictive de l'univers propre à la modernité. La fin de la modernité fut donc précipitée par les progrès de la science fondamentale – par la théorie des quantas (Max Planck, 1900) et de la relativité (Einstein, 1905 et 1915) –, qui instaura le concept d'espace-temps, d'évolution et d'indéterminisme. Ces avancées marquèrent dès lors et irrémédiablement un fin et annoncèrent le début d'une nouvelle ère – postmoderne –, celle des bouleversements majeurs tels l'essor des moyens d'information et de communication, la concentration urbaine, la croissance démographique, la forte productivité, la culture de masse, la société de consommation (le capitalisme), les déséquilibres financiers, l'homogénéisation culturelle.

Dans cette enquête, je retiendrai, pour désigner l'étape historique fondamentale qu'incarne la modernité, la date clé de 1492 et le début des années 70 – qui serviront de contours temporels. 1492 planta les germes d'une nouvelle vision du monde (celui de la découverte), qui culmina avec l'esprit rationel, expérimental, émancipateur, libertaire et critique des penseurs du XVIII^{ème} siècle. La vision du monde des Lumières s'étiola ensuite progressivement jusqu'à nos jours pour laisser place à un regard critique subversif.

ii. La postmodernité :

Avant d'examiner les différents traits du roman totalisant postmoderne, il sied de définir le « postmodernisme ». Le substantif postmodernisme est basé sur le radical « modernisme », qui désigne une rupture avec la tradition du réalisme du XIX^{ème} siècle. Le préfixe « post », lui, nous projette à la période qui succède au modernisme. Mais curieusement, le postmodernisme ne s'oppose pas complètement au modernisme – le suffixe *post* ne doit pas s'entendre comme faisant référence à une rupture catégorique avec ce qui le succède –, comme le met en relief Lyotard, puisqu'il renvoie à l'état naissant du modernisme : « Une œuvre ne peut devenir moderne que si elle est

d'abord postmoderne. Le postmodernisme ainsi entendu n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état naissant, et cet état est constant.³⁷ » Pour le philosophe français, le suffixe *post* connote en outre la succession, une « nouvelle direction », sans pour autant signifier la rupture. Ainsi, tout porte à croire que la postmodernité est une prolongation de la modernité, qui a pris un autre chemin. En effet, le passage au années 80-90 n'a pas mis fin à l'industrialisation, à la politique capitaliste initiées préalablement. Par la suite, Lyotard indique que le suffixe *post* est une façon de marquer le désir de dépasser, de transcender le passé, la tradition – avec lesquels rompait déjà la modernité. La postmodernité aurait pu tout aussi bien s'appeler *transmodernité* (aller au-delà de la modernité). Enfin, le Français évoque un autre aspect de la postmodernité ; son caractère anamnestique³⁸. Les postmodernistes s'interrogent sur leur passé afin de soumettre la société actuelle à une analyse critique comparative et constructive, dans le but de l'améliorer et de rendre possible l'émancipation de l'humanité³⁹ – une idée fomentée par les Lumières et la Révolution française.

Il n'est peut-être pas vain de rappeler la différence sémantique qui sépare les paronymes *postmodernité* et *postmodernisme*. Le premier s'oppose à la modernité (l'ensemble des doctrines et des mouvements de pensée du XIX^{ème} au XX^{ème} siècle caractérisés par la prédominance des questions portant sur la subjectivité, le libre arbitre, le progrès et la rationalité), tandis que le second s'oppose au modernisme (un mouvement littéraire hispano-américain qui s'étend de la fin du XIX^{ème} au début du XX^{ème} siècle, caractérisé par un langage raffiné et innovant (l'exagération, l'abstraction), la crise du réalisme, la fin de l'opposition entre la culture élitiste et la

³⁷ LYOTARD Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants : correspondance, 1982-1985*, Paris : Galilée, 1986, p. 30

³⁸ LYOTARD Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants : correspondance, 1982-1985*, Paris : Galilée, 1986, p. 126

³⁹ Paradoxalement, c'est l'aliénation de l'humanité qui semble être de mise dans la société de la fin du XX^{ème} siècle et du début du XXI^{ème} siècle. Le progrès est à l'origine des « guerres totales, [des] totalitarismes, [de] l'écart croissant entre la richesse du Nord et la pauvreté du Sud, [du] chômage et [de] la « nouvelle pauvreté », [de] la déculturation générale avec la crise de l'École [...] », soit de la détérioration de la société, au point de provoquer son déclin.

Cf. LYOTARD Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants : correspondance, 1982-1985*, Paris : Galilée, 1986, p. 130

culture populaire). En ce sens, la postmodernité rompt avec les idées de l'illustration, et le postmodernisme avec l'esthétique précieuse et novatrice du tournant du XX^{ème} siècle. Le concept qui nous intéresse dans le cas de notre étude est celui de postmodernité, dans la mesure où elle propose une réflexion – théorique et pluridisciplinaire – sur l'évolution (économique, culturelle, idéologique, économique, politique) de la société.

Selon Shaw, les précurseurs du postmodernisme en Amérique hispanique figurent les Argentins Néstor Sánchez, Manuel Puig et Julio Cortázar, le Mexicain Salvador Elizondo, et les Cubains Severo Sarduy et Guillermo Cabrera Infante. Ce sont ensuite les Mexicains Carmen Boullosa et José Emilio Pacheco, les Colombiens Rafael Humberto Moreno-Durán et Albalucía Ángel, le Vénézuélien José Balza, et bien entendu, le Chilien Roberto Bolaño et les Mexicains Álvaro Enrigue et Mario Bellatin, qui intègrent mon corpus, qui se sont érigés en écrivains à proprement parler postmodernes⁴⁰.

Contrairement à Henri Meschonnic, je ne peux éluder le caractère foncièrement rupturiste de la postmodernité. Alors que dans son essai *Modernité modernité* (1988) il présente cette dernière comme une période symbolisant la fin « de l'opposition entre l'ancien et le nouveau⁴¹ », elle elle m'apparaît comme un phénomène complexe qui rompt d'une part avec le discours moderniste dont les limites se font vite sentir, tout en poursuivant d'autre part son projet utopique. Cette contradiction renvoie à l'essence même de la postmodernité – le paradoxe. La littérature postmoderne réunit ainsi des procédés antagoniques dans le but de les transcender : hétérogénéité / homogénéité, chaos / ordre, désenchantement / illusion (utopie), singulier / pluriel, fiction / réel.

⁴⁰ SHAW Donald Leslie, *Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, postmodernismo*, Madrid : Ed. Cátedra, 1999, pp. 325-364

⁴¹ MESCHONIC Henri, *Modernité modernité*, Paris : Gallimard, 2005, p. 76

iii. Une mutation des rapports au savoir, au langage et au réel :

Nous l'avons vu, la postmodernité se situe à la croisée entre une continuité et une rupture avec la modernité. Elle reflète avant tout une triple crise des fondements de la modernité – le langage (le discours), le savoir et le réel –, qui vont subir une mutation dès le dernier quart du XX^{ème} siècle. Cet aspect est d'autant plus important que langage, savoir et réel seront soumis au regard critique de Bellatin, Bolaño et Enrigue tout au long de leurs récits.

- Le langage (le discours) :

Avec l'avènement de la postmodernité dans les années 80 en Europe et en Amérique, le discours a changé dans sa relation à la modernité. Tout d'abord, nous sommes passés d'un discours légitimateur (officiel) à un discours testimonial (officieux). Puis, d'un discours optimiste et rupturiste (révolutionnaire, émancipateur) à un discours pessimiste et désillusionné – qui constate un échec. Enfin, d'un discours politique à un discours éthique. Le fait de repenser la modernité a donc bouleversé le langage et l'esthétique postmodernes.

Le philosophe français Jean-François Lyotard établit un constat majeur concernant la situation de la littérature à l'époque postmoderne dans son essai intitulé *La condition postmoderne : rapport sur le savoir* (1979) ; les deux métarécits principaux de la modernité – le spéculatif et l'émancipateur – ont perdu leur fonction légitimatrice et cohésive (légitimer le savoir et la formation d'états-nations de démocratie libérale). En effet, la volonté d'ériger la bourgeoisie comme classe dominante, détentrice du pouvoir, a laissé place à celle de témoigner d'une société ébranlée, fragilisée, injuste, instable, inadaptée. De la prééminence d'un discours officiel, nous sommes passés à la prééminence d'un discours officieux. Parallèlement, les grands récits (censés refléter l'unité feinte des états) ont été substitués par des micro-récits (qui représentent le morcellement du monde).

Dans son analyse de la postmodernité, il ajoute que cette période charnière se caractérise par l' « incrédulité à l'égard des méta-récits⁴² » légitimateurs de la modernité comme pensée totalisante. Par « incrédulité », il se réfère au caractère fictif et utopique des métarécits modernes, lesquels réunissent sous le genre fictionnel des savoirs et des mythes qui garantissent la cohérence de l'idéologie systémique défendue (dont les valeurs sont le progrès, la raison, la vérité, l'Histoire). Le projet civilisateur des Lumières – fondé sur la rationalisation de tous les domaines de l'esprit – est compris a posteriori comme un projet « conditionneur » et déviant, qui déboucha sur le despotisme éclairé. Le paradoxe réside dans le fait que les Lumières, prônant pourtant la liberté et l'autonomie de pensée, face à un peuple trop peu éclairé et à l'absence de soutien de la part des élites, se tournèrent vers une alternative qui contredisait leur propre projet ; l'imposition du progrès par en haut haut, comme ce fut le cas en Prusse avec Frederic II (1740-1786), en Russie avec Catherine II (1762-1796) et en Autriche avec Joseph II (1780-1790). L'homme au savoir absolu et universel que prétendaient créer les Lumières à travers leur philosophie permit finalement la déshumanisation totalitaire (le nazisme, entre autres).

Si le discours postmoderne dénonce la crédulité du discours moderne – vu comme une imposture –, il ne s'en est pourtant pas affranchi. Le discours légitimateur des Lumières a été remplacé par un autre discours pragmatique, empirico-critique, tout aussi trompeur, en associant deux concepts antagonistes : la raison cognitive et la raison économique. La logique consiste à « connaître » pour s'enrichir, au détriment d'autrui. Les deux concepts caractérisant le discours postmoderne se substituent à ceux de la modernité, raison cognitive et émancipation. Lyotard attribue à la société contemporaine qui applique ces nouveaux concepts le simple nom de « Système⁴³ ». Le Système s'apparente aux grands récits de l'émancipation, dont le contenu est similaire, mais dans une intention frauduleuse (l'enrichissement). Si le récit d'émancipation moderne défendait le progrès, prônait la paix universelle, la fin des

⁴² LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris : Éditions de Minuit, 1979, p. 7

⁴³ LYOTARD Jean-François, *Moralités postmodernes*, Paris : Galilée, 1993, p. 171

discriminations, le perspectivisme (plusieurs points de vue politiques), le Système, quant à lui, n'assure qu'un développement basé sur la compétitivité et la sécurité, renforce les disparités, uniformise la société, soumise à l'univocité du discours politique. Finalement, la légitimité du monde postmoderne est une légitimité de fait, et non de droit.

En plus d'être « incrédule » et « sceptique », le discours postmoderne prétend remplir une fonction testimoniale. Le critique, essayiste et professeur français Dominique Viart, dans « Écrire à l'ère du soupçon » (2002), observe que la visée totalisante du roman du XIX^{ème} siècle (de Balzac, Flaubert, Hugo, Stendhal, Zola), qui voulait tout dire, tout répertorier, tout réécrire (notamment le passé), impressionner, a été remplacée par la prééminence de la dimension éthique (représenter les/l'absence de mœurs des pays, s'interroger sur des questions d'ordre moral, justifier l'existence même de l'œuvre ?), qui va de pair avec le témoignage :

Sans doute vivons-nous une époque qui voit le roman s'affranchir tout à fait de sa parenté originelle avec l'épopée comme avec les fantasmes du 'livre total'. Il n'a plus de collectivité sociale à fonder, plus de mythes à véhiculer, plus de « grands récits » à illustrer, ni de prolifération commune à mettre en œuvre. L'ambition désormais ne se mesure ni à l'élan lyrique, ni à la quantité de mondes brassés. Elle tient de la nature éthique du roman et de son plus grand *scrupule*.⁴⁴

Il me semble que l'assertion de Viart n'est pas complète. La quête d'exhaustivité, d'absolu, de complétude – de totalité – et de perfection formelle, n'ont pas disparu au profit d'un projet légitimateur. Cependant, le dessein principal de l'auteur postmoderne est désormais celui de révéler tous les aspects du monde jusqu'alors occultés, édulcorés, dissimulés par la littérature, sans épargner le lecteur – un univers en cours de destruction, fractionné ; un homme faillible, imparfait, morcelé, perdu, parfois vil et sans scrupules, qui n'obtiendra jamais le salut. L'écrivain postmoderne a un triple devoir ; un devoir de contextualisation, un devoir de représentation – d'un monde dépourvu de sens, contrairement aux auteurs modernistes qui cherchaient avidement un sens à ce premier –, et un devoir de

⁴⁴ VIART Dominique, « Écrire à l'ère du soupçon », *Le Roman français contemporain*, Paris : Ministère des Affaires étrangères/ADPF, 2002, p. 161-162

réflexion (métaphysique, métafictionnelle, identitaire/nationale) – ou plutôt d’incitation à la réflexion. En trois mots : représenter le désordre (intérieur et extérieur).

La postmodernité, tout comme la modernité, est souvent définie comme une période de crise, soit comme un changement bursque et passager, qui interrompt un processus évolutif stable. Mais en réalité, la postmodernité ne marqua pas de rupture nette avec la période antérieure. Elle correspond plutôt à une prise de conscience de la décadence – déjà installée depuis des décennies – de la société. C’est justement ce regard désillusionné et sceptique que portent Bellatin, Bolaño et Enrigue sur le monde postmoderne dans leurs écrits.

L’absence d’espoir et le pessimisme qui affectent les personnages postmodernes débouchent sur le cynisme et le scepticisme. Le sociologue argentin Roberto Follari nous éclaire sur le contexte de l’écrivain postmoderne grâce à son ouvrage *Modernidad y posmodernidad: una óptica desde América Latina*⁴⁵ (1991), dans lequel il analyse le système político-culturel de l’ère globale et fait mention d’une « cultura de la inmediatez ». Le gouvernement au pouvoir ne se projette pas dans l’avenir et réfléchit à des solutions immédiates pour la population. Le philosophe colombien Santiago Castro-Gómez, dans son essai intitulé *Crítica de la razón latinoamericana* (1996), va dans le sens de Roberto Follari en affirmant que « El presente se convierte así en el horizonte único de significación, por falta de un proyecto futuro.⁴⁶ » Cette dernière phrase explique pourquoi les auteurs latino-américains ne cessent de représenter des personnages à la dérive, sans but ultime, perdus, désillusionnés, sceptiques, défaitistes, voire stagnants ; ils sont le reflet d’un contexte politique, dont le projet ne dépasse guère la durée d’un mandat présidentiel.

Si le discours de la modernité était naïf, celui de la postmodernité s’annonce au contraire critique, sceptique, incrédule, averti. Cabo Aseguinolaza constate à juste titre

⁴⁵ FOLLARI Roberto, *Modernidad y posmodernidad: una óptica desde América Latina*, Buenos Aires : Rei, 1991, p. 146

⁴⁶ CASTRO-GÓMEZ Santiago, *Crítica de la razón latinoamericana*, Barcelona : Puvill Libros, 1996, p. 26

que « La posmodernidad [...] podría presentarse como el impulso que lleva a someter la propia modernidad a un examen crítico semejante que conduciría, de un lado, a poner en evidencia los mitos modernos [...] y, de otro, a utilizar un estilo y unos procedimientos alejados de los habituales en el discurso moderno para desarrollar esa crítica.⁴⁷ »

La littérature moderne des Lumières, qui défend une idéologie révolutionnaire reposant sur les valeurs de la tolérance, de la liberté, du progrès, de l'émancipation et de l'anti-obscurantisme, porte en elle un engagement politique unitaire. Le versant politique de la littérature est encore perceptible à notre ère, mais emprunte différents chemins. Avec l'annonce de la mort du sujet et de la fin de l'histoire par les philosophes, le discours officiel et légitimateur moderne a laissé place au discours officieux et testimonial postmoderne. C'est ce que démontrent Bellatin, Bolaño et Enrigue dans leurs œuvres, puisqu'ils décident d'y représenter la désagrégation de la société dans son ensemble, sans désigner de coupable concret ni précis. De cette façon, l'on peut parler d'engagement éthique – plus que politique – de la part de ces écrivains. Le mal qui affuble la société postmoderne revêt une forme différente pour chacun d'eux ; Bellatin choisit la maladie et la difformité, Bolaño opte pour le chaos et le désenchantement (la perte de repères, de contrôle ; l'Apocalypse), tandis qu'Enrigue s'oriente vers le polymorphisme (les vies parallèles). Tous renvoient – à travers ces représentations de dislocation – à une carence d'identité, certainement à l'origine de ce Mal/de ces maux.

De la même façon, l'engagement politique moderne a laissé place à l'ère globale à un autre type d'engagement, plus spécifique et ciblé. Par exemple, Bellatin s'insurge métaphoriquement contre l'épidémie du Sida et ses ravages dans *Salón de belleza* (1994), Bolaño dénonce et condamne le narcotrafic mexicain dans « La parte de los crímenes » de *2666* (2004), tandis qu'Enrigue soulève les problèmes de

⁴⁷ CABO ASEGUINOLAZA Fernando et CEBREIRO RÁBADE VILLAR María do, *Manual de teoría de la literatura*, Madrid : Castalia, 2006, p. 149-150

l'« autreté » (les multiples incarnations parallèles du protagoniste cristallisent le sentiment d'être étranger à soi-même).

- **Le savoir :**

De la modernité a surgi une crise du savoir. Le monde clos tel qu'il était envisagé a préalablement été remplacé par un univers infini. Cette nouvelle vision a engendré au passage un décentrement qui affecta non seulement l'ordre, la stase et la hiérarchie antérieurs, mais aussi la perception de la réalité. Ces bouleversements eurent des répercussions sur la représentation du savoir, qui ne pouvait plus s'apparenter à un bloc de connaissances acritique, ahistorique. La savoir de la modernité, infini, critique, daté trouva ainsi en l'encyclopédie sa forme de prédilection. La postmodernité puisa dans le caractère dynamique, désordonné, critique de la représentation du savoir moderne, mais ne retint pas son caractère infini. Au contraire, dans la littérature, le héros postmoderne se retrouve très vite limité par ses connaissances et par les obstacles qui se trouvent sur son chemin. Il s'égare et n'accède jamais au savoir – au secret, au sens de l'univers.

Plus généralement, la postmodernité est une période de crise de la rationalité (moderne, des Lumières) qui marqua la mort de grandes idéologies, comme le corroborèrent deux événements historiques majeurs : la chute du mur de Berlin (1989) et la désintégration du bloc soviétique. Avec l'échec de la modernité, l'engouement devant le savoir absolu revendiqué par les Lumières dans leurs œuvres taxinomiques a laissé place à la désillusion, le scepticisme et le pessimisme face à la rationalité. Parallèlement, la perte de confiance dans l'émancipation du peuple par l'inculcation de connaissances (élitistes) provoqua l'émergence d'une culture de masse (plus abordable et accessible pour ce dernier).

L'utopie d'un progrès (scientifique, technique, artistique et politique) prétendument élévateur n'a pas connu de frein au XX^{ème} siècle et a débouché sur un progrès aliénant (l'uniformisation des êtres par les nouvelles technologies de l'information et de la communication, entre autres). Le savoir a donc principalement

servi à cautionner un projet homogénéisant, tant à l'ère moderne qu'à l'ère postmoderne.

- **Le réel :**

Entre le XIX^{ème} siècle et le XXI^{ème} siècle, la relation qu'entretenait l'écrivain avec la réalité n'a eu de cesse d'évoluer. Les auteurs du XIX^{ème} siècle se montrèrent très ambitieux ; ils se croyaient aptes à représenter tout le réel, dépeindre une société dans son ensemble à un moment donné, comme ce fut le cas des écrivains – naïfs, dépourvus de recul – Balzac, d'Hugo et de Flaubert, alors que la réalité est inaccessible, à cause du carcan restrictif de nos sens, de notre culture, de nos émotions, de la morale. La représentation de la « réalité » était – est – un *simulacre* – pour reprendre le substantif de Baudrillard. Au XX^{ème} siècle, les auteurs optèrent pour une représentation collective – plus universelle – de la réalité, qui se traduit par l'emploi récurrent de procédés tels la parodie, la citation, voire le réalisme magique. Enfin, au tournant du XXI^{ème} siècle, c'est un regard critique qui l'emporta chez les écrivains. Ils laissent transparaître dans leur discours un constat d'échec ; leur impossibilité de tout dire, voir, représenter, connaître, qui passe par une forme fragmentaire – qui traduit justement l'incomplétude. Pour autant, ils n'abandonnent pas le dessein totalisant moderne – en optant notamment pour une structure qui connote l'accumulation, pour des éléments de transition et de connexion, jonction entre les œuvres ; l'unité opérable et la sérialité.

Jean Baudrillard analyse la mutation de la représentation de la réalité dans le passage de la modernité à la postmodernité à partir de deux concepts interdépendants ; le simulacre et l'hyperréalité. Ces concepts nous amènent à nous demander si la réalité n'est pas un simulacre. Dans une société fondée sur la virtualité, avons-nous réellement accès à la vérité, à la réalité ? Ne vivons-nous pas dans une matrice – un aveuglement publicitaire, un monde d'apparences ? Dans « La précession

des simulacres »⁴⁸, Baudrillard énumère quatre phases en relation avec le traitement de l'image qui débouchent sur le simulacre : dans un premier temps, l'image est considérée comme une vérité profonde, incontestable, dans un deuxième temps, elle est conçue comme le masque, la dénaturation de la réalité, dans un troisième temps, elle apparaît comme un leurre qui occulterait l'absence de ladite réalité, et enfin, elle se distingue de toute forme de réalité pour se transformer en l'image qu'elle feint – ou mieux, *simule* – être, soit en un simulacre. Selon ce raisonnement, toute représentation est un simulacre. D'où le terme de « représentation » – à connotation scénique, virtuelle –, et non de « reflet » – double de la réalité.

Les auteurs postmodernes ont généralement à cœur d'entretenir une relation de transparence avec la réalité. En effet, ils n'occultent plus les failles, la vilénie, la bassesse, la cruauté, les bas instincts, les pulsions, l'animalité des personnages. Ces derniers sont représentés tels quels, sans édulcoration, dans un souci de véracité et de fidélité, rompant ainsi avec l'illusion d'un progrès croissant.

La romancière Tiphaine Samoyault fait un constat intéressant concernant le nouveau rapport qu'entretient la littérature postmoderne avec la réalité. En effet, elle achève l'introduction de sa thèse *Romans-mondes : les formes de la totalisation romanesque au XX^{ème} siècle* (1996) en relevant une transition dans la conceptualisation du roman total du XX^{ème} siècle – notamment en France : « [...] le projet totalisant entre davantage dans une problématique exclusivement formelle, quand l'âge précédent en faisait la question du rapport entre monde réel et monde fictif.⁴⁹ » Elle remarque que la totalité ne s'exprime plus essentiellement dans le rapport de l'œuvre à la réalité, mais dans la forme (la fragmentation). Rappelons que d'autres mutations se sont produites – au niveau formel – durant le passage de la modernité à la postmodernité, qui affectèrent la perception de la réalité – désormais plurielles, mobile, fluctuante,

⁴⁸ BAUDRILLARD Jean, « La précession des simulacres », in *Simulacres et simulation*, Paris : Galilée, 1978, p. 9-68

⁴⁹ SAMOYAULT Tiphaine, *Romans-mondes : les formes de la totalisation romanesque au XX^{ème} siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Neefs, soutenue à Paris 8 Vincennes-Saint-Denis le 14 décembre 1996, 3 vol., p. 51

insaisissable – ; le polymorphisme temporel, l'hybridité, la polyphonie, la synecdoque, l'indétermination spatiotemporelle, la polysémie.

Lorsque la dimension métafictionnelle/réflexive occupe une place excessive dans le roman postmoderne, cela dénote une perte de confiance de la part du narrateur-auteur dans le réel, qu'il juge insaisissable, trompeur, et dont il doute, ainsi que sa tentative de retrait d'un monde dépourvu de sens par l'instauration d'un jeu avec le lecteur ou d'une distance critique/réflexive qui lui permettrait de se rapprocher de cette « réalité ». La seule vérité immuable serait alors celle de l'écriture.

La postmodernité se résume donc à un renoncement à la nouveauté, au progrès, aux métarécits naïfs défendus par les modernistes et à un retour aux formes du passé, en les réactualisant et en les passant à travers le spectre de l'incrédulité.

c. Variations théoriques autour du concept de « postmodernité » :

Après avoir défini les termes du sujet, il est à propos de nous demander comment les chercheurs conceptualisent la postmodernité ? Il existe plusieurs approches connues ; certaines sociologistes, comme celle de l'Écossais David Lyon ; d'autres philosophiques, comme celles du Français Jean-François Lyotard, de l'Allemand Jürgen Habermas, de l'Italien Gianni Vattimo⁵⁰, des Latino-américains Santiago Casto-Gómez, Néstor García Canclini et Reinaldo Laddaga ; ou encore esthétiques, comme celles du Français Jean Baudrillard et de l'Égyptien Ihab Hassan. Pour tenter d'intégrer toutes les nuances du concept de « postmodernité » dans ma thèse, je m'appuierai directement sur les travaux récents de théoriciens sur le sujet – en incluant les auteurs susmentionnés – dans une approche chronologique que je lierai peu à peu au concept de totalité littéraire. Il me semble pertinent de revenir sur les travaux des théoriciens des années 90 en ce qu'ils constituaient le cadre critique et

⁵⁰ Soulignons que Vattimo est cité par Bolaño dans son inconmensurable 2666 (2004) à la page 249, ce qui nous démontre qu'il avait pris connaissance de son oeuvre et que celle-ci a exercé une certaine influence sur son travail – au point de nommer son auteur.

théoriques de l'époque de transition qu'on connue Bellatin, Bolaño et Enrigue, qui imprègne par ailleurs leurs ouvrages.

Le livre-clé de la postmodernité est sans conteste *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir dans les sociétés les plus développées* (1979) de Jean-François Lyotard, puisqu'il suscita le débat sur ce nouveau concept. Mais c'est une autre ouvrage qui attire là mon attention ; *Le Postmoderne expliqué aux enfants : Correspondance 1982-1985* (1988). Dans ce dernier, Lyotard considère, de la même façon qu'Henri Meschonnic refusait de qualifier de la modernité de rupture nette avec la tradition, que la postmodernité ne marque pas de « scission » avec la modernité, mais la critique et la transforme. La postmodernité ne serait donc qu'une réécriture⁵¹ de la modernité – qu'il nomme « anamorphose » : « Tu comprends qu'ainsi compris, le « post- » de « postmoderne » ne signifie pas un mouvement de come back, de flash back, de feed back, c'est-à-dire de répétition, mais un procès en « ana- », un procès d'analyse, d'anamnèse, d'analogie, et d'anamorphose, qui élabore un « oubli initial ».⁵² » Dans le même sens, il ajoute dans *Les Cahiers de philosophie* : « J'ai dit et répété que pour moi « postmoderne » ne signifiait pas la fin du modernisme mais un autre rapport avec la modernité.⁵³ » Pour le philosophe français, la postmodernité n'implique donc certainement pas une rupture avec la modernité, mais une mutation de cette dernière – et plus particulièrement, de son discours, de sa réalité et des connaissances qu'elle exhibe.

Lyotard s'oppose à Habermas en considérant la postmodernité comme le renoncement à toute ambition universalisante (basée sur les métarécits), tandis que ce dernier – néo-conservateur – défend une continuité avec la modernité en ce que l'universalisme des Lumières – une forme de totalitarisme cognitif – serait nécessaire à la pensée socio-libérale.

⁵¹ Antoine Compagnon parle même de « recyclage » d'anciens procédés réactualisés.

Cf. COMPAGNON Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris : Seuil, 1990, p. 145

⁵² LYOTARD Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants : Correspondance 1982-1985*, Paris : Galilée (Le Livre de Poche), 1993 (première édition : 1988), p.113

⁵³ LYOTARD Jean-François, « Réécrire la modernité », *Les Cahiers de philosophie*, 1988, n° 5, 64

Ihab Hassan fut l'un des premiers théoriciens et critiques – aux côtés de Lyotard – à conceptualiser la postmodernité en littérature en énumérant ses principaux traits, notamment dans ses essais *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (1971, 1982), *Paracriticisms: Seven Speculations of the Times* (1975), *The Right Promethean Fire: Imagination, Science, and Cultural Change* (1980), dans *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture* (1987), et surtout dans *Postmodern American Fiction: A Norton Anthology* (1998).

Dans son article intitulé « Toward a Concept of Postmodernism », il souligne la dualité de la période charnière que nous vivons, qui est une combinaison entre modernité et postmodernité, entre continuité et discontinuité, complémentarité et antagonisme, synchronie et diachronie, rénovation et innovation : « 4. Modernism and postmodernism are not separated by an Iron Curtain or Chinese Wall; for history is a palimpsest, and culture is permeable to time past, time present, and time future. We are all, I suspect, a little Victorian, Modern, and Postmodern, at once. And an author may, in his or her own lifetime, easily write both a modernist and postmodernist work.⁵⁴ » Par ce point, Hassan soulève une tendance marquée de la postmodernité littéraire ; le synchrétisme. Le concept de postmodernisme, au vu des dichotomies qu'il engendre, pourrait nous apparaître comme une tentative de réunion d'auteurs – bien que disparates – publiant à la même époque, tout comme le fut le *boom*.

Il met en lumière deux aspects dichotomiques, antinomiques inhérents à la postmodernité ; d'un côté, l'indétermination, et de l'autre, l'immanence. Force est de constater que l'esthétique, les personnages, la spatio-temporalité, la forme, le genre postmodernes sont caractérisés par le flou, l'indétermination. Ihab Hassan précise dans son essai ce qu'il entend par « indétermination », tout en mettant en évidence le versant critique de ce concept :

⁵⁴ HASSAN Ihab, « Toward a concept of Postmodernism », in NATOLI Joseph et HUTCHEON Linda, *A Postmodern Reader*, New-York : State University of New York Press, 1993, p. 277

By indeterminacy, or better still, indeterminacies, I mean a complex referent that these diverse concepts help to delineate: ambiguity, discontinuity, heterodoxy, pluralism, randomness, revolt, perversion, deformation. The latter alone subsumes a dozen current terms of unmaking: decreation, disintegration, deconstruction, decenterment, displacement, difference, discontinuity, disjunction, disappearance, decomposition [...] through all these signs moves a vast will to unmaking, affecting the body politic, the body cognitive, the erotic body, the individual psyche – the entire realm of discourse in the West. In literature alone our ideas of author, audience, reading, writing, book, genre, critical theory and of literature itself, have all suddenly become questionable.⁵⁵

La nouvelle époque remet donc en question tout un passé, un héritage littéraire – devenu obsolète, dépassé, incertain ? – et reflète la désorientation de l'écrivain. À l'inverse, le principe d'immanence indique que « tout est intérieur à tout », que le langage se suffit à lui-même, dit déjà tout – à travers le symbole, l'abstraction. En définissant cette seconde notion clef, Hassan insiste sur l'incroyable capacité d'évocation, la plurivocité, la pluriréférentialité du langage postmoderne, un langage synecdotique et polysémique, comme le souligne l'emploi du verbe « generalize », « act upon », « become » : « I call the second major tendency of postmodernism immanences, a term that I employ without religious echo to designate the capacity of mind to generalize itself in symbols, intervene more and more into nature, act upon itself through its own abstractions and so become, increasingly, immediately, its own environment.⁵⁶ » Dans un autre essai sur la postmodernité déjà cité, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture* (1987), l'Égyptien élabore un tableau comparatif des procédés de différente nature – stylistiques, narratologiques, génériques, thématiques, linguistiques – propres à la modernité et à la postmodernité. Parmi les plus flagrants – que je me permets de compléter –, formellement, il mentionne le passage de la conjonction à la disjonction (qui foment le doute, l'indétermination susdite), de l'œuvre fermée et achevée à l'œuvre ouverte, inachevée, incomplète, d'un propos totalisant à une tendance à la déconstruction, de la construction à la dispersion (avec une propension à la digression), de l'hypotaxe (qui incarne la certitude et la fiabilité du narrateur) à la parataxe (qui met en avant les

⁵⁵ HASSAN Ihab, « Postface 1982: Toward a Concept of Postmodernism », in: *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, Madison : The University of Wisconsin Press, 1982, p. 153

⁵⁶ HASSAN Ihab, « Postface 1982: Toward a Concept of Postmodernism », in: *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*, Madison : The University of Wisconsin Press, 1982, p. 153

failles, l'inconstance du narrateur), de la métaphore (en défendant une visée totalisante, unitaire) à la synecdoque⁵⁷ (tout dire avec peu de mots, en défendant une visée détotalisante, fragmentaire), de la sélection à la combinaison (un récit hybride) ; narrativement, il évoque le passage d'une narration mue par un dessein à une narration dépourvue d'objectif, dont la trame semble aléatoire, basée sur un jeu avec le lecteur, d'un récit finement figolé à un récit hasardeux, construit autour de la technique de l'art performance⁵⁸ ou du *happening*⁵⁹, d'un narrateur interprète à un narrateur confus, qui se méprend ; narratologiquement, il signale le passage du personnage « présent » au personnage absent, solitaire, étranger à lui-même, fantôme, du personnage type au personnage mutant, antihéroïque, antiparadigmatique ; génériquement, il dénote le passage de frontières génériques étanches à la plurigénéricité, au travestissement, à la transgression des genres, voire à l'agénéricité (qu'est-ce qu'un genre ?, les genres existent-ils encore ?). Il achève son tableau récapitulatif en rappelant deux changements majeurs ; le passage d'une esthétique de la détermination et de la transcendance à une esthétique de

⁵⁷ En France, l'un des principaux théoriciens de l'écriture synecdotique et du roman total, fut l'écrivain Jean-Paul Sartre, qui considère que la partie est l'une des seules façons de représenter le tout : « Si le peintre nous présente un champ ou un vase de fleurs, ses tableaux sont des fenêtres ouvertes sur le monde entier [...]. En sorte que, à travers les quelques objets qu'il produit ou reproduit, c'est à une reprise totale du monde que vise l'acte créateur. [...] L'écrivain choisit d'en appeler à la liberté des autres hommes pour que, par les implications réciproques de leurs exigences, ils réapproprient la totalité de l'être à l'homme et referment l'humanité sur l'univers. »

Cf. SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris : Gallimard, 1948, p. 106

⁵⁸ L'art performance ou la performance est une représentation théâtrale improvisée, une action comportementale spontanée, effectuée face à un public, en direct. Ce qui en fait « des événements en toute rigueur uniques et non réitérables », pour citer Genette dans *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance* (p. 227). L'« artiste » travaille trois concepts simultanément ; le corps, le temps et l'espace. La *performance* trouve ses origines au début du XXI^{ème} siècle en tant que pratique inter/multidisciplinaire (grâce au *collage* et à l'association inhabituelle de deux arts souvent dissociés), à travers deux groupes avant-gardistes (les futuristes et les dadaïstes), puis à travers le groupe japonais Fluxus et les *happenings* de John Cage dans les années 50, les anthropométries d'Yves Klein et le Body Art dans les années 60. La *performance* s'inspire du courant minimaliste – il s'agit d'utiliser le minimum de moyens possibles – et de l'art conceptuel – en tant qu'improvisation, c'est le processus créatif qui est privilégié.

⁵⁹ Les *happenings* sont pratiqués à l'air libre, dans des lieux publics, car la participation active des spectateurs est requise. L'action est planifiée préalablement dans les grandes lignes, mais une part d'improvisation est octroyée à l'acteur.

l'indétermination et de l'immanence⁶⁰. Son apport fut immense à la théorie littéraire mondiale.

Le philosophe et sociologue déjà mentionné Jürgen Habermas n'est pas le premier à considérer que la postmodernité est loin d'être une rupture avec la modernité, mais il va plus loin dans son raisonnement en indiquant au contraire qu'elle se réapproprie son discours légitimateur – qu'elle adapte à un contexte nouveau. À ce propos, dans son article « Réécrire la modernité », dont le titre est d'ores et déjà évocateur, il affirme que « La postmodernité n'est pas un âge nouveau, c'est la réécriture de quelques traits revendiqués par la modernité, et d'abord de sa prétention à fonder sa légitimité sur le projet d'émancipation de l'humanité tout entière par la science et la technique.⁶¹ » Au lieu de révéler la « supercherie » de la modernité, la postmodernité la reproduit. C'est un paradoxe que j'aborderai dans le prochain point de mon travail.

Antoine Compagnon s'arrête, quant à lui, à la désillusion qu'a provoquée l'envers du discours légitimateur de la modernité. Elle transparaît d'ailleurs dans le titre de la première partie de son essai *Les cinq paradoxes de la modernité* (1990), « Tradition moderne, trahison moderne ». Pour le Français, la modernité a trahi la tradition autant qu'elle s'est trahie elle-même en se reniant – principalement lorsque les Lumières abandonnèrent leurs idéaux originels d'émancipation du peuple par la connaissance et les firent tomber dans les mains de dirigeants absolutistes : « La tradition moderne va d'une impasse à l'autre, elle se trahit elle-même et elle trahit la véritable modernité, qui est le laissé-pour-compte de cette tradition moderne.⁶² »

L'Histoire est faite de contradictions. Elle est dichotomique. À ce titre, elle opère des va-et-vient entre innovation et imitation, rupture et continuité. La postmodernité ne déroge d'ailleurs pas à cette règle. Dans le domaine littéraire,

⁶⁰ Genette s'inspire grandement des travaux de l'Égyptien Ihab Hassan, et plus précisément de son essai *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture* (1987), dans lequel il qualifie la postmodernité d'ère de l'« indéterminance » (une immanence accompagnée d'indétermination).

⁶¹ LYOTARD Jean-François, « Réécrire la modernité », *Les Cahiers de philosophie*, 1988, n° 5, p. 202

⁶² COMPAGNON Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris : Seuil, 1990, p. 11

l'esthétique de la dislocation (ou fragmentaire) prétend – en Amérique latine – rompre avec la fiction totale des années 60-70, tout en poursuivant une pratique ancestrale ; l'assemblage de fragments. Ces allers et retours constants nous poussent à nous demander quelle est la part d'innovation réelle en art – en littérature ? Peut-on encore proposer un roman novateur, capable de s'inscrire dans l'ère postmoderne et de la caractériser, sans pour autant renvoyer à toute une tradition ? Enfin, la littérature est-elle à même de résoudre les paradoxes qui la sous-tendent ?

Face à la tendance de la modernité à la projection constante vers un futur idéal – qui ne s'est jamais réalisé –, la postmodernité a refroidi les écrivains, désormais désabusés et sceptiques. Leur déception transparaît à plusieurs niveaux ; tout d'abord, au niveau thématique et tonal, puisque les personnages sont pessimistes et désillusionnés, puis, au niveau temporel et structurel, en tant que c'est l'indétermination et le désordre qui prédominent, rendant le temps (l'Histoire) indéchiffrable et inquantifiable.

Toujours dans cet esprit dichotomique de rupture / continuité, Gianni Vattimo étudie la relation d'interdépendance que nouent la postmodernité et la modernité. Le fait de prétendre rompre avec le passé en le dépassant par le biais du progrès – une stratégie moderne par excellence – fait de la postmodernité une modernité bis. C'est un paradoxe que souligne le philosophe italien Gianni Vattimo (1985) : « Affirmer en effet que nous nous situons à un moment postérieur à la modernité, et conférer à ce fait une signification en quelque sorte décisive, présuppose l'acceptation de ce qui caractérise le plus spécifiquement le point de vue même de la modernité, à savoir l'idée d'histoire et ses corollaires : les notions de progrès et de dépassement.⁶³ » Les deux derniers substantifs impliqueraient que la même utopie de l'innovation (synonyme de rupture et de changement) – pourtant contredite par Borges et Genette, pour qui tout texte n'est que réécriture de la production du passé – est présente à l'époque moderne et postmoderne. Il semblerait que la littérature postmoderne soit à

⁶³ VATTIMO Gianni, *La fin de la modernité* / traduit de l'italien par Charles Alunni, Paris : Seuil, 1987 (première édition originale : 1985), p. 10

la croisée entre deux époques, incapable de s'émanciper. D'une part, elle affiche une continuité avec la modernité de par sa négation d'un passé (par la critique). D'autre part, elle revendique une rupture avec l'idéologie de la « crédulité », légitimatrice de la modernité. La rupture en littérature ne peut être totale car cela signifierait la mort de la littérature elle-même, son propre suicide, son annulation. Sa seule issue est donc de la revisiter, la réécrire, la réactualiser, comme le constate Umberto Eco à la fin de *Le Nom de la Rose (Il nome della rosa, 1980)* : « La réponse postmoderne au moderne consiste à faire valoir que le passé, ne pouvant être détruit puisque sa destruction conduit au silence, doit être ironiquement revisité, de manière non innocente. » En somme, la postmodernité n'a d'autre option que de se tourner vers son passé en le transformant, en le critiquant (« de manière non innocente », dit-il), sans détruire ses fondations.

Un autre aspect essentiel de la postmodernité – son hybridité – est traité par David Lyon. Dans la seconde édition de son essai intitulé *Postmodernity* (1999), il définit la postmodernité⁶⁴ comme un phénomène social et culturel qui affecte/se répercute sur tous les secteurs de la société :

La postmodernidad es un concepto de varios niveles que llama nuestra atención sobre diversos cambios sociales y culturales que se están produciendo al final del siglo XX en muchas sociedades « avanzadas »; por ejemplo, el rápido cambio tecnológico, con las posibilidades que ofrecen las telecomunicaciones y los ordenadores; los nuevos intereses políticos y el auge de los movimientos sociales, especialmente los relacionados con los problemas raciales, étnicos, ecológicos y de género.⁶⁵

Pour lui, s'érige un nouveau modèle de société, dont le centre serait le consommateur – et non plus le travailleur –, ce qui n'implique pas pour autant une rupture avec la modernité – comme entité socioculturelle. Effectivement, rien ne laisse supposer que la modernité n'ait plus sa place, ni que nous soyons passés à une nouvelle ère dans tous les domaines depuis la fin du XX^{ème} siècle – ce qu'indique pourtant le préfixe *post*.

⁶⁴ À ce propos, l'auteur distingue le terme « postmodernité », qui désigne un concept social, de celui de « postmodernisme », qui désigne un concept culturel : « El postmodernismo se refiere aquí a fenómenos culturales e intelectuales, a la producción, consumo y distribución de bienes simbólicos. » (26)

Cf. LYON David, *Postmodernidad*, Buenos Aires : Alianza, 2009 (première édition : 1996), p. 26

⁶⁵ LYON David, *Postmodernidad*, Buenos Aires : Alianza, 2009 (première édition : 1996), p. 11

Après tout, l'industrialisation, la technologie, la démocratie et le capitalisme⁶⁶ sont-ils des concepts obsolètes ? La postmodernité serait-elle l'aboutissement – des projets – de la modernité ? Si toute littérature opère un retour en arrière et n'est jamais complètement novatrice, le passage à une autre époque n'implique pas la négation de tout un bagage culturel antérieur⁶⁷, qui est au contraire exhibé, revendiqué.

Avec l'avènement du postmodernisme, de nouveaux thèmes firent leur (ré)apparition afin d'être en adéquation avec une réalité changeante, en pleine mutation – dont les principales manifestations sont les multiples crises financières, le développement (à outrance) des technologies de l'information et de la communication, la désagrégation des états, l'individualisme comme valeur sociétale⁶⁸, l'uniformisation des êtres et des esprits⁶⁹, la destruction de la planète). David Lyon cite onze thèmes récurrents, dont la remise en question de la « réalité » elle-même⁷⁰ – présentée comme irréaliste (une fiction ?⁷¹), multiple (comme chez le philosophe Friedrich Nietzsche), changeante, ductile –, qui s'oppose au monde fiable et figé (qui repose sur la rationalité, les données scientifiques) et fermé (avec une trame qui se

⁶⁶ Le capitalisme est un système économique basé sur la propriété privée des moyens de production, né au XVI^{ème} siècle en Europe, qui s'est ensuite répandu dans le monde. Il est guidé par la recherche du profit et l'accumulation du capital, ce qui en fait l'objet de critiques quant à sa moralité.

⁶⁷ Sur ce point, je ne soutiens pas le point de vue du critique nord-américain Alvin Kernan qui, dans *The Death of Literature* (1990), conçoit la postmodernité comme la rupture nette avec un – la mort d'un – passé romantique et moderne, comme l'annonce le titre de son essai.

⁶⁸ Dans la période postmoderne, la dénonciation ne porte plus sur les guerres, mais sur une société capitaliste, individualiste, dans laquelle la solidarité, la cohésion sociale, le sentiment d'appartenance à une communauté ont disparu. L'union a laissé place à la division (fragmentation).

⁶⁹ Dans « Modernidad y posmodernidad en América Latina. Una perspectiva desde la ciencia política », le politologue argentin Daniel García Delgado évoque le passage d'une culture holiste qui caractérisait les années 40-80 à une culture néoindividualiste dans les années 90. Les années 90 marquèrent une transition entre des « identidades amplias », collectives, intégrant le concept de *nation*, à des « identidades restringidas », privées, transnationales, dans un contexte globalisé. Le contrôle de la sphère privée a permis un contrôle à grande échelle de l'identité de chacun, désormais altérée par l'homogénéisation et l'uniformisation de la société. L'impérialisme nord-américain et l'absence d'oppositions idéologiques (entre les différents partis politiques suite aux guerres civiles ou à cause de la férocité des régimes totalitaires dictatoriaux) ont provoqué l'effondrement de l'État national et ont favorisé l'émergence d'une idéologie.

Cf. GARCÍA DELGADO Daniel R., « Modernidad y posmodernidad en América Latina. Una perspectiva desde la ciencia política », in MICHELINI D. et al., *Modernidad y posmodernidad en América Latina*, Río Cuarto : ICALA, 1991, p. 43-61

⁷⁰ LYON David, *Postmodernidad*, Buenos Aires : Alianza, 2009 (première édition : 1996), p. 16

⁷¹ Le philosophe et sociologue français Jean Baudrillard invente le concept d'hyper-réalité, selon laquelle la réalité est une fiction, une matrice, un simulacre (la télévision).

clôt à la fin de l'œuvre) de la période de l'illustration européenne ; les espaces virtuels, avec la prolifération des technologies de l'information et de la communication⁷², qui diffèrent des espaces traditionnels, concrets de la modernité et rendent les êtres individualistes, autarciques, curieusement distants, isolés les uns des autres ; l'internationalisation, qui a supplanté le phénomène national(iste) et a altéré l'identité des êtres, des pays – désormais aterritoriaux, sans frontières ? – ; la société de consommation/la consommation de masse ; le monde de l'image ; un nouveau rapport au corps – notamment avec les progrès réalisés en génétique (le clonage), en chirurgie esthétique/réparatrice, en robotique (les prothèses, les membres artificiels) –, qui apparaît comme morcelé, incomplet, fragmenté, démembré, automatique, dissocié de l'esprit (l'homme ne s'appartient plus, se sent étranger à son corps, à lui-même⁷³) ; la perte d'« historicité » et d'éthique, qui débouchent sur la question identitaire (qui sommes-nous, quel est notre passé, quelles sont nos valeurs – en sommes-nous dotés – ?) ; le pessimisme, qui se résume à la question, traitée à la manière d'un leitmotiv récurrent dans l'Œuvre de Bolaño, « ¿Son la decadencia y la muerte la condición terminal postmoderna?⁷⁴ » ; l'antithéisme, lié à l'absence de certitudes dans un monde instable, fluctuant ; la mobilité de l'écriture, du langage, dont le sens évolue en fonction des lecteurs, qui interprètent et réécrivent successivement l'histoire, comme si l'œuvre postmoderne était une superposition sémantique, un *collage*, un montage – d'où l'attrait des auteurs pour cette dernière technique ; le déracinement induit par la rupture avec les repères de la tradition ; la dialectique de la liberté et de

⁷² Le monde digital/virtual devient le nouveau référent de la connaissance, de la rationalité à l'époque postmoderne : « Los listados de ordenador se consideran indicadores de datos « fiables » y se han convertido en la guía de formas de investigación. » (36)

Cf. LYON David, *Postmodernidad*, Buenos Aires : Alianza, 2009 (première édition : 1996), p. 36

⁷³ À ce propos, David Lyon observe que « el mundo de la experiencia electrónica también puede favorecer la sensación de desintegración del yo y la fragmentación de la coherencia social en diferencias tribales y luchas identitarias autorreferenciales. » Le monde virtuel est présenté comme un facteur de division de l'homme (scission) et de la société (désagrégation).

Cf. LYON David, *Postmodernidad*, Buenos Aires : Alianza, 2009 (première édition : 1996), p. 128

⁷⁴ LYON David, *Postmodernidad*, Buenos Aires : Alianza, 2009 (première édition : 1996), p. 20

l'assujettissement, mise en évidence par des hommes à la fois autonomes et réduits à des machines par le système capitaliste⁷⁵.

Les ouvrages postmodernes gravissent autour de ces onze thématiques, mais avec quels outils le font-ils ? Quelles sont les stratégies rhétoriques, structurelles, narratologies représentatives de la littérature postmoderne en Europe, en Amérique latine et aux États-Unis ? Ce qui peut attirer tout d'abord notre attention est la tonalité pessimiste. L'écrivain postmoderne considère et représente le monde tel que le fait l'Apocalypse ; le chaos est maître, l'homme est irrécupérable et n'obtient pas de salut rédempteur. Enrigue est le premier à justifier la distance critique et l'humour cynique qui se dégage de ses écrits, marqués par une vision eschatologique : « Tengo la impresión de que vivimos en un infierno y que siempre estamos tratando de escapar de él; [...] está todo visto con mucho cinismo que, creo, es el signo de nuestro tiempo⁷⁶ ». Dans *Virtudes capitales* (1998), même le Bien (le salut) s'obtient par le Mal (la corruption, le vice). Dans un univers qui va à la dérive, la tonalité vitaliste n'a que peu de place, et se voit substituée par une tonalité pessimiste, défaitiste, alarmiste ou catastrophiste. Le seul compromis entre une adéquation contextuelle (pessimisme, tragédie) et une atmosphère légère, plaisante (vitalisme, allégresse) est l'humour, qui introduit un décalage (réflexif, tonal).

David Lyon conclut son essai en défendant que la postmodernité est à la croisée entre différentes périodes qu'elle intègre en son sein. Elle n'induit pas une évolution, mais une mision, une hybridation : « Yo soy partidario de considerar nuestra situación actual producto de la compleja interacción de lo premoderno, lo moderno y lo postmoderno.⁷⁷ » Dans tous les cas, pour l'Écossais, c'est l'étude des changements culturels – donc littéraires – qui ont eu lieu depuis les années 90 qui permet d'éclairer la situation sociale que nous traversons : « Para comprender el cambio social, como

⁷⁵ « Los individuos supuestamente autónomos, liberados de las autoridades de la tradición para forjar su propio destino, ahora se ven sometidos a unos sistemas que funcionan como máquinas. »

LYON David, *Postmodernidad*, Buenos Aires : Alianza, 2009 (première édition : 1996), p. 68

⁷⁶ CISNEROS MORALES Jorge, « Un instructivo para abandonar el infierno », *Nacional*, 27 décembre 1997, p. 40

⁷⁷ LYON David, *Postmodernidad*, Buenos Aires : Alianza, 2009 (première édition : 1996), p. 161-162

siempre han sostenido los mejores analistas [como Mike Fearthone], es necesario comprender el cambio cultural.⁷⁸ »

Pour l'anthropologue Néstor García Canclini, la postmodernité, une période de remise en cause de la modernité, fait émerger un discours *transmoderne* qui repousse les limites et tente de résoudre les interrogations et conflits de la modernité. Comment traduire cette tendance à la fusion et au dépassement des contradictions, si ce n'est par l'hybridité ? « *entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas.*⁷⁹ » Si l'on s'en tient à cette définition de García Canclini, l'hybridation est une variante du travestissement, en tant qu'elle permet la création d'une œuvre nouvelle à partir de composants d'autres œuvres et à travers une dimension critique de ces derniers – quelle qu'elle soit.

Pour autant, selon lui, la pratique de l'hybridité n'annule pas la dimension critique de la littérature postmoderne, et la dédouane encore moins de sa mission réflexive et analytique, comme le suggère le verbe « problematizar » : « [...] me resistí a considerar la posmodernidad como una etapa que reemplazaría a la época moderna. Preferí concebirla como un modo de problematizar las articulaciones que la modernidad estableció con las tradiciones que intentó excluir o superar.⁸⁰ » L'hybridité présente l'avantage de représenter une culture, une identité qui mute, s'altère, emprunte, se réapproprie, évolue, ce qui explique pourquoi elle s'est imposée presque unanimement dans la littérature postmoderne – la postmodernité étant marquée elle aussi par l'éphémère, l'instantanéité et l'hétérogénéité. La postmodernité apparaît donc comme une « tendance » analytique, réflexive, de remise en question de la modernité, de comparaison avec la tradition et comme une étape pour repenser l'identité, la culture dans sa pluralité (son hybridité).

⁷⁸ LYON David, *Postmodernidad*, Buenos Aires : Alianza, 2009 (première édition : 1996), p. 27

⁷⁹ GARCÍA CANCLINI Néstor, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México : Debolsillo, 2009 (première édition : 1989), p. III

⁸⁰ GARCÍA CANCLINI Néstor, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México : Debolsillo, 2009 (première édition : 1989), p. XIII

Le philosophe colombien Santiago Castro-Gómez revient sur les lieux communs associés à la notion de postmodernité et y apporte des rectifications. Dans son essai intitulé *Crítica de la razón latinoamericana* (1996), Castro-Gómez considère davantage la postmodernité comme un « estado de ánimo » exprimant un désabusement, un désenchantement face à l'inaboutissement des projets de la modernisation. Mais il ajoute également que bien que la postmodernité fût à l'origine d'un déracinement identitaire, traditionnel, culturel, il rendit possible une *apertura cultural*⁸¹ ; la transculturalité. Par la suite, il répertorie les quatre idées reçues dont est victime la postmodernité⁸², sur lesquelles il convient de s'arrêter. La postmodernité est effectivement associée à quatre fins : la fin de la modernité, la fin de l'Histoire, la fin (mort) du sujet et la fin des utopies. Le substantif « *postmodernité* », pourtant constitué du préfixe *post-* et du radical *modernité*, n'annonce pas la fin de la modernité. Au contraire, les idéaux émancipateurs de la modernité sont toujours d'actualité, mais c'est le discours qui change et s'adapte à un nouveau contexte (la globalisation). De la même manière, la postmodernité n'est pas synonyme de fin de l'histoire, en tant que les sociétés industrielles avancées sont encore capables d'innover, d'évoluer, malgré les dernières avancées technologiques. Si certains scientifiques considèrent que la finalité de l'histoire universelle a été atteinte depuis les années 90, tel le politologue américain Francis Fukuyama⁸³, avec modèle politique de la démocratie libérale capitaliste, d'autres, tels Derrida, Foucault, Lyotard et Vattimo, ne veulent pas réduire l'Histoire à la dichotomie développement / sous-développement, civilisation / barbarie, richesse / pauvreté, modernité / tradition, centre / périphérie, raison instrumentale / raison populaire. Par ailleurs, résoudre ces dialectiques ne mettraient pas fin à l'Histoire universelle. Quant au sujet, il ne meurt pas. En réalité, il subit une mutation. Le sujet postmoderne est décentralisé au lieu d'être anéanti. Alors que le sujet éclairé (solipsiste ou collectif) s'érigeait comme

⁸¹ FOLLARI Roberto, *Modernidad y posmodernidad: una óptica desde América Latina*, Buenos Aires : Rei, 1991, p. 31

⁸² FOLLARI Roberto, *Modernidad y posmodernidad: una óptica desde América Latina*, Buenos Aires : Rei, 1991, p. 31-45

⁸³ FUKUYAMA Francis, *The end of history and the last man*, London : Penguin Books, 1992, 418 p.

centre des pouvoirs politique et cognitif, la postmodernité a laissé place à la pluralité à travers la participation des sujets – décentrés, hétérogènes. La postmodernité ne serait-elle pas une période de désidentitarisation du sujet, qui perd toute individualité et se fond dans une masse homogène, n'obéissant qu'à un modèle de conditionnement imposé par le système économique dominant ; l'impérialisme capitaliste nord-américain ? Cette réflexion débouche sur un autre cliché dont est affligée la postmodernité : n'est-elle pas synonyme de neutralisation de la pensée, d'aliénation ? L'uniformisation de la société serait un argument allant dans ce sens. Cependant, il convient de rappeler que la postmodernité se caractérise essentiellement par deux termes contradictoires ; homogénéisation et pluralité. Aussi, la postmodernité standardise autant qu'elle hybride, mélange, enrichit. Pour finir, la postmodernité ne marque pas la fin des utopies des avant-gardes éclairées, qui déclaraient guider l'Amérique latine vers le bon chemin, mais la réécriture et l'adaptation des anciennes utopies (le consensus, l'harmonie, la justice, la réconciliation, le pacifisme, le pluralisme culturel, une modernisation qui n'ébranle pas les traditions) au contexte actuel⁸⁴. En somme, la postmodernité annonce une nouvelle ère, une autre façon de voir le sujet, l'Histoire, la modernité et les utopies, sans rompre avec les conceptions antérieures, mais en les adaptant à un contexte en pleine mutation.

Reinaldo Laddaga (Rosario, 1963-), le dernier critique de la postmodernité de mon corpus nous replonge dans l'esthétique postmoderne en soulignant ses tendances et déviances. Après avoir obtenu un doctorat en philosophie à l'Université de New-York, il a enseigné à l'Université de Pennsylvanie – et y enseigne toujours. Il s'est spécialisé dans l'esthétique postmoderne, comme en témoigne ses essais *Estética de la emergencia* (*Aesthetics of emergency*, 2006), *Espectáculos de realidad* (*Reality shows*, 2007) et *Estética de laboratorio* (*Laboratory aesthetics*, 2010).

⁸⁴ FOLLARI Roberto, *Modernidad y posmodernidad: una óptica desde América Latina*, Buenos Aires : Rei, 1991, p. 44-45

Dans son essai *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas* (2007), Laddaga propose de caractériser la littérature postmoderne à travers cinq critères, en s'inspirant de la formulation assertive de Walter Pater⁸⁵. Tout d'abord, il considère que « toda literatura aspira a la condición del arte contemporáneo⁸⁶ », et tend par conséquent à renvoyer une image fragmentée du monde, sous diverses perspectives. Dans un second temps, il met en relief le caractère « improvisé » de la littérature postmoderne. C'est ce qui l'a d'ailleurs certainement conduit à intituler son essai suivant *Estética de la emergencia* (2006)⁸⁷. Avec l'adjectif « improvisé », il fait allusion à l'apparence d'immédiateté, de précipitation que suggère le style postmoderne. Soit à une écriture brouillonne, inachevée, « esbozos que tuvieran el porte de aquello que se ha realizado bajo presión, bloques imperfectos, irregulares⁸⁸ [...] », « [...] es como si en ellos [los textos] se sugiriera que no hay tiempo de acabar de escribir lo que se escribe, que es preciso que se proyecte de inmediato.⁸⁹ » Dans un troisième temps, Laddaga mentionne l'instantanéité qui marque la littérature actuelle. Un trait qu'il rattache inévitablement à l'ère digitale, l'époque des échanges simultanés— par le biais du réseau téléphonique, d'internet —, des nouvelles technologies, toujours plus réactives, rapides, évolutives. Dans un quatrième temps, le professeur argentin nous fait part du caractère mutant, changeant de la littérature postmoderne. En effet, plus rien ne semble figé, tout circule et se transforme. Une photographie transmise sur un blog peut être soumise à des retouches (pensons à Photoshop entre autres) et être de nouveau diffusée de par le monde sous un aspect différent en l'espace de quelques minutes. Pour finir, il conclut que « toda literatura aspira a la inducción de un trance⁹⁰ ». Pour lui, écrire à

⁸⁵ L'essayiste et critique anglais Walter Horacio Pater est connu pour sa citation tirée de *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* (1873) : « All art aspires to the condition of music ».

⁸⁶ LADDAGA Reinaldo, *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario : B. Viterbo, 2007, p. 14

⁸⁷ LADDAGA, Reinaldo, *Estética de la emergencia*, Buenos Aires : Adriana Hidalgo, 2006

⁸⁸ LADDAGA Reinaldo, *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario : B. Viterbo, 2007, p. 15

⁸⁹ LADDAGA Reinaldo, *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario : B. Viterbo, 2007, p. 21

⁹⁰ LADDAGA Reinaldo, *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario : B. Viterbo, 2007, p. 15

l'heure actuelle mène à la constatation de l'impossibilité de dire le Tout, de la totalité comme utopie⁹¹.

Ce retour sur les nombreux débats théoriques qu'a suscités la question postmoderne m'a permis d'insister sur un point essentiel : le versant éminemment critique de la postmodernité. À ce propos, Nelly Richard rappelle que cette première ne met pas fin à la modernité ni ne la transcende, mais en est une « relecture ». Le discours postmoderne serait alors une analyse critique postérieure, généralement acerbe, de la modernité :

Desmintiendo el orden de sucesividad que le asigna su prefijo, la posmodernidad no es lo que linealmente viene después de la modernidad (su nuevo y más reciente "fin": su acabada "superación") sino el pretexto coyuntural para su relectura desde la sospecha que históricamente pesa sobre las articulaciones cognoscitivas e instrumentales de su diseño universal.⁹²

Cette tendance critique se traduira chez les écrivains, à titre d'exemple, par le recours à la parodie, au pastiche, au ton désenchanté, et à la polysémie.

d. Les esthétiques postmodernes :

La postmodernité est un concept changeant et évolutif – donc polysémique – qui implique l'existence de plusieurs postmodernismes⁹³. Ainsi, en littérature, deux esthétiques postmodernistes – au moins – se côtoient ; tandis que certains auteurs empruntent le chemin de la fragmentarité et de la brièveté, d'autres choisissent celui

⁹¹ À ce sujet, je cite Laddaga : « [...] el trance del que se trata [...] [es] la condición de aquel que, en un momento de extinción, depone la voluntad y el poder de constituir esa suma en mundo. »

Cf. LADDAGA Reinaldo, *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario : B. Viterbo, 2007, p. 15

⁹² RICHARD Nelly, « Latinoamérica y la posmodernidad », *Escritos*, Janvier-Décembre 1996, n° 13-14, p. 275

⁹³ Donald Leslie Shaw cite Santiago Colás pour mettre en évidence la multiplicité des mouvements postmodernistes en Amérique latine dans son ouvrage intitulé *Postmodernity in Latin America: The Argentine Paradigm* (1994) : « [...] existe una pluralidad de posmodernismos, que varían según el contexto geográfico y que no reaccionan de la misma manera a los cambios políticos, sociales y culturales. » En fin de compte, l'on peut compter autant de ruptures que de mouvements postmodernistes, qui se contrediraient parfois.

Cf. SHAW Donald Leslie, *Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, postmodernismo*, Madrid : Ed. Cátedra, 1999, p. 374

de l'unité et de l'extension, traduisant par là même une posture pro-moderniste (continuité) ou anti-moderniste (discontinuité). Le plus souvent, c'est la synthèse des deux qui l'emporte, en créant une troisième esthétique hybride, entre rupture et continuité. C'est cette dernière voie qu'empruntent nos trois auteurs, Bellatin, Bolaño et Enrigue.

Malgré les nombreuses caractéristiques postmodernes énumérées par les philosophes susmentionnés, certains aspects n'ont pas été traités, du moins pas dans leur relation à la totalité. En effet, quelle typologie du roman total postmoderne pourrions-nous proposer ? Je tenterai d'apporter une réponse à cette question dans la deuxième et troisième partie de ce travail, mais avant cela, à titre d'introduction, j'évoquerai les principaux traits postmodernes totalisants. Le polymorphisme temporel et narratif, l'hybridité générique, l'invitation du lecteur à rejoindre l'univers fictionnel et à décoder, l'interdisciplinarité et la synecdoque en sont un exemple.

Alors que le roman total du *boom* se servait de techniques de discontinuité temporelle tels les analepses, les prolepses, les digressions narratives, les blancs, pour « créer l'illusion d'une durée pleine », le roman total postmoderne emploie ces mêmes procédés pour laisser transparaître l'impossible totalisation du temps. La temporalité postmoderne est polymorphe en tant qu'elle offre une représentation insaisissable, immatérielle du temps⁹⁴. Ce polymorphisme est d'ailleurs basé sur la dialectique. En effet, dans les œuvres de l'ère globale, se dessine un temps (et un espace) alternativement flou et précis, intérieur et extérieur, individuel et historique, collectif, subjectif et objectif, continu (l'Histoire) et discontinu (l'événement, l'action). La discontinuité temporelle se manifeste principalement sous deux formes de durée à notre ère ; la durée multiple (la synchronie, l'écriture simultanée, les vies parallèles, les destins croisés), qui diffracte le temps, et la durée ouverte, qui connote l'inachevé. Certains auteurs privilégient une indéfinition temporelle marquée par la suspension du

⁹⁴ La polymorphie temporelle est l'une des caractéristiques de l'œuvre postmoderne non-mimétique. Effectivement, l'incapacité de mimer, d'imiter, de reproduire le monde se traduit entre autres par un temps et un espace fuyants, changeants, complexes, multiples, non-unitaires, désordonnés, partiels.

temps, en abolissant toute impression d'écoulement ; la non-durée. Cette conception temporelle est fortement liée à la vision pessimiste du monde, comparé à un marasme, un chaos répété sans fin, et s'associe également à l'intériorité du personnage (on pourrait alors parler de temps commentatif, analytique). Le simultanésisme, conçu comme une diversité spatiale, dimensionnelle associée à une unité temporelle, constitue une caractéristique-clé du roman total postmoderne car les différents fragments de vie narrés, éparés, porteurs d'une temporalité propre, se réunissent, s'entrecroisent, jusqu'à former une totalité inaltérable, une unité temporelle. Ajoutons que la fragmentarité, la déconstruction et la discontinuité du discours renvoient ni plus ni moins à la complexité, à l'incohérence et au chaos du monde.

Totalisation romanesque rime avec multiplicité, pluralité. Aussi, le roman de l'ère globale est hybride (formellement et génériquement) et polyphonique, prétendant englober tous les genres et tous les discours par des fragments de voix et en émaillant le récit de procédés propres aux genres romanesques. Hybridité est alors synonyme de richesse. L'hybridité, conçue comme une interpénétration ou un mélange des genres, est une caractéristique erronément attribuée à la littérature postmoderne, alors qu'elle a toujours marqué la littérature. L'hybridité était déjà un procédé très courant au Siècle d'Or. En effet, les textes burlesques et grotesques (les romans de chevalerie et les romans picaresques par exemple, tels *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605 ; 1615) de Cervantès ou l'anonyme *Lazarillo de Tormes* (1554)) introduisaient une distance critique et transgressive – par le biais de l'ironie et/ou le pastiche – qui faisait se côtoyer – au moins – deux genres. La notion d'hybridité remonte en réalité à l'Antiquité, comme le démontre Bakhtine⁹⁵, dans son essai intitulé *Esthétique et théorie du roman* (1978), en tant que cette période fondait sur discours sur la pluralité discursive, linguistique et culturelle – en ayant recours à la parodie. Certains auteurs postmodernes, tel Bolaño, laissent transparaître leur dessein de créer le Livre total, qui contient tous les livres – et par conséquent, tous les genres.

⁹⁵ BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978, p. 417-444

2666 (2004) en est un exemple. Il emprunte et combine les caractéristiques du vaudeville, du roman noir, du *Bildungsroman*⁹⁶ ou « roman d'apprentissage et de formation », du roman de guerre, du conte, et du compte-rendu ou de l'archive, pour la formalité et la fausse neutralité de certains passages, notamment dans « La parte de los crímenes ». Même si l'hybridation n'est pas un procédé nouveau dans le domaine de la littérature, il entraîne à la fin du XX^{ème} siècle et au début du XXI^{ème} siècle une critique, une subversion canonique, qui passe par l'humour et par une réflexion métalittéraire. Partant de là, l'hybridité ne met-elle pas finalement en lumière une période de transition ? Si l'hybridité est une ressource si systématiquement utilisées par les auteurs postmodernes, n'est-ce pas le signe que nous nous trouvons à une période charnière, de redéfinition sociétale, culturelle, littéraire, identitaire – l'ère globale ?

Qu'entendons-nous par ère globale – ou globalisation ? La littérature postmoderne s'ancre dans un contexte sociétal, économique, politique et culturel particulier – la *globalisation* – qui ne peut être écarté de mon étude sur la totalité romanesque. Avant de déterminer quelle forme(s) peut prendre la relation qui lie littérature et globalisation, il est nécessaire de définir le concept susmentionné. Le professeur Fernando Cabo Aseguinolaza, qui enseigne à l'Université de Santiago de Compostela, dans le chapitre intitulé « Globalización, posmodernidad y poscolonialismo: el nuevo contexto de la teoría literaria » de son *Manual de teoría de la literatura* (2006), définit la globalisation comme un « proceso de disolución o redefinición de los viejos límites y referencias⁹⁷ », soit un processus restructurateur – restructurant, réformateur – de la société, qui repose sur deux facteurs ; le développement des nouvelles technologies et l'hypercommunicativité. La globalisation serait à l'origine de nombreux flux migratoires (à caractère professionnel ou personnel,

⁹⁶ Le *Bildungsroman* narre le parcours qu'effectue un personnage de l'enfance à l'âge adulte en insistant sur son évolution psychologique, morale, physique et sociale. Le terme fut étreigné en 1820 par le philologue allemand Johann Carl Simon Morgenstern. Le *Bildungsroman* trouve son origine dans le roman picaresque, à la Renaissance, avec l'anonyme *Lazarillo de Tormes* (1554).

⁹⁷ CABO ASEGUINOLAZA Fernando et CEBREIRO RÁBADE VILLAR María do, *Manual de teoría de la literatura*, Madrid : Castalia, 2006, p. 126

culturels), de l'explosion des médias⁹⁸ et de la redéfinition du concept identitaire – au plan individuel et national. Comparons maintenant cette conception de la globalisation à celle d'autres spécialistes. Ainsi, le sociologue londonien Anthony Giddens⁹⁹ insiste sur la relation d'interdépendance croissante qu'entretiennent certains pays dans le domaine économique, politique et social, qui débouche – par le processus de globalisation – sur un système unique, sur la dominance d'un État. Le déjà mentionné Arjun Appadurai conçoit la globalisation comme un double mouvement – antithétique de surcroît –, qui tend vers la fluidité et l'interconnectivité (une circulation de l'information rapide, mondiale, à différents niveaux et publics), sans pour autant renoncer aux tensions et aux conflits¹⁰⁰ inhérents à l'histoire de la culture. S'opposent alors mouvement/avancée et stagnation/recul. En fin de compte – et ce quelle que soit la définition que l'on attribue au terme « globalisation » –, omettre le phénomène « globalisateur » ou « globalisant » qui affecte le monde, c'est rendre partielle, incomplète, insuffisante, invalide, toute étude portant sur la postmodernité littéraire.

La globalisation et la postmodernité ont un point commun, elles ont pour dessein de « dar cuenta de la situación contemporánea y de los cambios sociales, tecnológicos y culturales¹⁰¹ que la distinguen del pasado más inmediato¹⁰² », et impliquent donc que des changements se sont opérés dans la société depuis les années 90. Bien sûr, un changement ne suppose pas nécessairement qu'il y ait eu rupture avec le passé, comme nous l'avons souligné, mais qu'un processus de mutation, de transformation, d'évolution s'est amorcé, sans épargner les arts : « [...] la

⁹⁸ CABO ASEGUINOLAZA Fernando et CEBREIRO RÁBADE VILLAR María do, *Manual de teoría de la literatura*, Madrid : Castalia, 2006, p. 122

⁹⁹ GIDDENS Anthony, *Sociología*, Madrid : Alianza Editorial, 1997 (première édition : 1982), p. 100

¹⁰⁰ Cf. CABO ASEGUINOLAZA Fernando et CEBREIRO RÁBADE VILLAR María do, *Manual de teoría de la literatura*, Madrid : Castalia, 2006, p. 128

¹⁰¹ Fernando Cabo Aseguinolaza insiste sur la transformation sociale et culturelle de la société postmoderne, mais n'oublions pas qu'elle est avant tout conditionnée par une mutation économique, qui culmine avec la phase dite du « capitalisme tardif » (selon Fredric Jameson), « multinational », « gobaal », qui gagne même les domaines de l'art, la nature et l'inconscient collectif, et engendre la « mort du sujet ».

Cf. JAMESON Fredric, *Le postmodernisme ou La logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris : Beaux-Arts, 2007

¹⁰² CABO ASEGUINOLAZA Fernando et CEBREIRO RÁBADE VILLAR María do, *Manual de teoría de la literatura*, Madrid : Castalia, 2006, p. 137

modificación del entorno cultural (posmodernidad, globalización, sociedad postindustrial...) ha de afectar de modo muy profundo a sus planteamientos más básicos.¹⁰³ »

L'objectif des auteurs postmodernistes ne s'arrête pas à l'hybridation discursive et générique. Ces derniers convoquent d'autres arts (la musique, le cinéma, la photographie) afin de suppléer aux failles du genre romanesque – accusé d'offrir une représentation stagnante de la réalité. L'écrivain reproduit ainsi le rythme alternativement rapide et lent d'un film, les transitions entre les différents plans et les différentes scènes par un usage particulier de la ponctuation, des analepses/prolepses, des blancs, des ellipses. Le texte postmoderne se meut, prend vie.

Le lecteur du roman postmoderne n'est pas évincé de la fiction. Il est au contraire invité à déchiffrer le monde (dont le sens serait la clé du roman) – avec l'auteur-narrateur, qui lui livre ses outils pour y parvenir. Le fait de présenter la lecture comme une énigme à résoudre renvoie inéluctablement à la conception et la représentation – chez l'auteur – d'un monde obscur, insondable, voire dépourvu de sens. Notons que le narrateur postmoderne adopte une double posture face à la réalité, qui se traduit par l'emploi de procédés anti-réalistes (détruire toute identification à la fiction chez le lecteur, lui rappeler constamment qu'il se trouve dans une fiction, remettre en question par la parodie) et réalistes. Reinaldo Laddaga, en indiquant qu'un double jeu doit se mettre en place dans la littérature postmoderne, à travers un va-et-vient constant entre l'identification et la désidentification du lecteur au personnage¹⁰⁴, démontre que les procédés rhétoriques et narratologiques utilisés avec récurrence depuis les années 90 ne diffèrent pas de ceux du Siècle d'Or (pensons

¹⁰³ CABO ASEGUINOLAZA Fernando et CEBREIRO RÁBADE VILLAR María do, *Manual de teoría de la literatura*, Madrid : Castalia, 2006, p. 139

¹⁰⁴ Pour Reinaldo Laddaga, « Cada momento de estabilización en el proceso de autobiografía es un momento del cual es necesario distanciarse; la tendencia del escritor a entrar plenamente en la piel del personaje que pone en escena debe deshacerse constantemente. »

Cf. LADDAGA Reinaldo, *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario : B. Viterbo, 2007, p. 66-67

notamment au *Don Quichotte* de Cervantès), mais se sont « contextualisés », adaptés à une nouvelle société en perpétuel devenir.

Alors que l'écrivain du *boom* Vargas Llosa, dans *Carta de batalla por Tirant lo Blanc* (1969) distinguait le romancier total du romancier non-total par le point de départ de son écriture – le détail ou l'ensemble – (« El novelista crea a partir de *algo*; el novelista total, ese voraz, crea a partir de *todo*¹⁰⁵ »), les romanciers totaux postmodernes – tel Bolaño – ont une approche différente, puisqu'ils partent du détail, d'un objet, d'une anecdote, pour signifier le tout. Leur écriture se base sur la synecdoque. En effet, réalisant que la totalité n'est pas représentable dans son intégralité – dans toute œuvre d'art –, ils jugent plus profitable de « suggérer » cette totalité par quelques éléments qu'ils développent. Le plus souvent, la synecdoque privilégiée est le personnage, qui renvoie – par son indétermination identitaire, sexuelle, nominale, spatiotemporelle – à tous les hommes, à toute une société, à toute une époque. Étonnamment, le fragment est parfois plus totalisant que l'unité.

À ce propos, l'écrivain et philosophe italien Italo Calvino étudie les procédés stylistiques fragmentaires qui disent la totalité dans son roman-essai *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (1979), une encyclopédie des formes romanesques dont le dernier fragment les englobe toutes. Le non-dit, le silence, le mystère – qui mettent en place une esthétique de la discontinuité narrative, tout comme la synecdoque – y apparaissent comme une condition ou une nécessité de représentation de la totalité. Selon lui, les mots ne peuvent tout traduire, tout signifier : « [...] je ne crois pas que la totalité puisse être contenue dans le langage ; la question est pour moi ce qui reste en dehors, le non-écrit, le non-scriptible.¹⁰⁶ » Afin de parer à cette faille linguistique, il convient de développer la capacité d'évocation et de suggestion de ces derniers en faisant appel non seulement à la synecdoque (le personnage), comme nous venons de le voir, mais également – d'un point de vue structurel et narratif – la pause narrative

¹⁰⁵ Cf. VARGAS LLOSA Mario, *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, introduction de *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, Madrid : Alianza Editorial, 1984, XIV

¹⁰⁶ CALVINO Italo, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris : Seuil, 1981, p. 193-194

(le blanc, l'ellipse), à la digression, à la dissimulation, rétention ou dissémination graduelle d'informations.

À toutes ces caractéristiques fondamentales du roman totalisant postmoderne, s'ajoutent une réflexion menée sur l'art d'écrire, le processus de création littéraire (en revêtant la forme d'un roman-essai) ; l'autoréférentialité, qui correspond le plus souvent à un projet d'Œuvre totale : faire de toutes les œuvres un ensemble cohérent, une *unité opérable*¹⁰⁷ ; l'absence d'ancrage référentiel latino-américain, qui s'inscrit dans le caractère transnational du roman postmoderne ; l'indétermination, qui reflète l'inaptitude de l'auteur à fournir une représentation fidèle, totale de la réalité, à la figer, la capter dans un mot, dans un roman ; la délégitimation de l'idéologie (religieuse ?) (à travers le nihilisme, l'athéisme, le spiritualisme, la remise en question de l'existence d'une divinité supérieure, créatrice) ; et une plus grande accessibilité, comparativement aux ouvrages du *boom*.

L'écrivain qui symbolisa le mieux l'esthétique postmoderne (totale/fragmentaire) est paradoxalement un écrivain du pré-*boom*, l'Argentin Jorge Luis Borges. Dans sa nouvelle intitulée « El aleph » (*El Aleph*, 1949), crée un univers du même nom, fermé (une sphère), totalisant/totalisateur, basé sur la kaléidoscopie. Chaque image qui se reflète dans ce « miroir » du monde renvoie à un ensemble, un tout, dissimulé ou visible, et inclut même son observateur. Pour le chercheur Colombien Héctor Hoyos, l'aleph est le symbole – par excellence – de la modernisation, mais aussi et surtout « la figura crítica que permite entender la relación entre literatura y globalización.¹⁰⁸ » De l'aleph se dégage donc une représentation totalisante d'un monde au demeurant fragmentaire, désordonné. La mosaïque est un autre symbole de la conception postmoderne de la totalité. Elle renvoie à l'ensemble des ouvrages d'un auteur, qui en constituent l'Œuvre (l'unité). Les éléments de la mosaïque font penser aux monades, unités premières, principes des êtres matériels et

¹⁰⁷ Je développerai ce concept dans la seconde partie de ce travail.

¹⁰⁸ HOYOS Héctor, « Bolaño como excusa: contra la representación sinecdótica en la Literatura Mundial », in « Formas y lenguajes de la globalización », congrès tenu le 14 et 15 mars 2013 à l'École Normale Supérieure de Paris et dirigé par Gustavo Guerrero

immatériels¹⁰⁹, qui composent le monde. D'ores et déjà, le symbole structurel choisi pour représenter la littérature postmoderne annonce sa dimension philosophique, spirituelle.

L'œuvre postmoderne contient donc en elle les composants de la modernité littéraire ; un sens incertain, la réflexion métafictionnelle (en rappelant le caractère fictif du récit, en faisant participer le lecteur, en critiquant la création en cours). En ce sens, elle n'est pas novatrice, mais réactualisante.

Dans les trois dernières décades du XX^{ème} siècle, le projet d'œuvre totale n'a pas été abandonné, mais l'évolution des procédés utilisés témoigne des transformations sociétales. La tendance est passée de l'unité et de l'extension à l'atomisation et à la brièveté.

e. Le débat latino-américain : La modernité et la postmodernité en question : la modernité a-t-elle existé et la postmodernité est-elle un leurre ?

Par cette double interrogation, l'on en vient à se demander si la modernité fut autre chose qu'un projet, notamment en Amérique latine, où le progrès n'a pas été si patent que dans les pays développés.

Différentes clés du débat hispano-américain sur la postmodernité nous sont livrées dans l'essai collectif intitulé *The postmodernism debate in Latin America* (1995) de John Beverley, José Oviedo et Michael Aronna. Elles nous permettent de mesurer l'ampleur dudit phénomène socioculturel et d'en comprendre les enjeux.

John Beverley et José Oviedo tentent de caractériser la postmodernité dans leur introduction. Ils rappellent « its well-known penchant for hybridity, relativism, and heterogeneity, its aesthetic hedonism, its antiessentialism, and its rejection of "great narratives" (which are precisely narratives of redemption).¹¹⁰ » À travers cette

¹⁰⁹ Définition proposée par le Trésor de la Langue Française Informatisée, à l'entrée « monade »

¹¹⁰ BEVERLY John et OVIEDO José, *The postmodernism debate in Latin America*, Durham : Duke University Press, 1993, p. 9

énumération, nous constaterons que si certains traits caractéristiques remportent l'unanimité, d'autres font l'objet de controverse.

Avant tout, la postmodernité semble indéfinissable étant donné qu'elle revêt plusieurs facettes. On ne peut pas parler d'une postmodernité, mais de « postmodernités » au pluriel, comme le constate à propos Nelly Richard :

I don't think, in any case, that postmodernism has a single face. The term associates-diffusely and confusedly-a series of discourses (and position-takings) that are not commensurate, that respond each in its own way to the symptomatology of the crisis. [...] Postmodernism lends itself to a multiplicity of significations, whose critical force depends on what, concretely, their theoretical-cultural articulations liberate or block.¹¹¹

La perspective du phénomène postmoderniste change donc en fonction du contexte d'étude (de l'époque et du lieu). Richard insiste par ce biais sur la nature polymorphe de la postmodernité.

En Amérique latine, le débat est aussi polyfacétique que ne l'est la postmodernité elle-même. Il est à la fois d'ordre linguistique, politique, culturel, que tonal, thématique, religieux, intellectuel, esthétique, et surtout identitaire.

Comme nous l'avons observé, d'un point de vue terminologique, le substantif « postmodernité », à travers le préfixe *post-*, suggère la fin de la modernité, alors même que cette période est encore en cours :

Postmodern seems a particularly inappropriate term for nation-states and social formations that are usually thought of as not yet having gone through the stage of

Ils rappellent « son penchant bien connu pour l'hybridité, le relativisme et l'hétérogénéité, son hédonisme esthétique, son anti-essentialisme, et son rejet des "grands récits" (qui sont d'ailleurs des récits de rédemption) ».

¹¹¹ BEVERLY John et OVIEDO José, *The postmodernism debate in Latin America*, Durham : Duke University Press, 1993, p. 308

« Je ne pense aucunement que le postmodernisme ait un seul visage. Le terme associe – de manière diffuse et confuse – une série de discours (et de prises de position) qui ne sont pas appropriés, qui répondent chacun à leur façon aux symptômes de la crise. [...] Le postmodernisme tend lui-même vers la multiplicité des signifiés, dont la force critique repose, concrètement, sur ce que leurs articulations théorico-culturelle libère ou bloque. »

modernity, in Weber's sense of the term, or, perhaps more exactly, that display an "uneven modernity" (what society does not, however?).¹¹²

Peut-on associer le postmodernisme à la gauche politique ? Il serait très maladroît de répondre affirmativement. Néanmoins, une critique de l'impérialisme culturel étasunien et du système capitaliste sont au cœur de bien des récits postmodernes. José Oviedo et John Beverley insistent d'ailleurs sur l'affinité que partage le projet postmoderne avec la gauche, généralement dans le but de renouveler l'imaginaire politique, essoufflé et discrédité.

Pour les critiques postmodernistes María Milagros López, Néstor García Canclini et Silviano Santiago, l'arme privilégiée pour résister contre les différentes formes de domination ou d'exploitation imposées par la politique (économique, culturelle) n'est autre que l'esthétique.

Dans le vaste domaine de la culture, la postmodernité a engendré bien des bouleversements. Ainsi, le modèle binaire du XIX^{ème} siècle basé sur la dichotomie centre / périphérie a laissé place au siècle suivant à une culture hybride, ne cessant de mêler le local et le global, notamment suite à la « de-hierarchization of the modernist separation of elite and mass cultures¹¹³ », selon Carlos Rincón. Ce mélange, transcrit par le néologisme *glocal*, se manifeste en littérature à l'ère globale à travers la pluralité et le fragment, qui visent à représenter « l'autre ». Nelly Richard ajoute à propos que « it will be necessary to de-symbolize difference, opening it to a differential multiplicity of practices not included in the arena of theoretical-cultural prestige of the authorized signature.¹¹⁴ » Recourir à la pluralité permet de faire se côtoyer deux

¹¹² BEVERLY John et OVIEDO José, *The postmodernism debate in Latin America*, Durham : Duke University Press, 1993, p. 2

« *Postmoderne* semble être un terme particulièrement inapproprié pour des états-nation et des formations sociales qui sont habituellement considérées comme n'ayant pas encore achevé leur période modern, selon Weber, ou, pour être plus précis, qui ont probablement affiché une modernité irrégulière. Mais quelle société y a échappé ? »

¹¹³ BEVERLY John et OVIEDO José, *The postmodernism debate in Latin America*, Durham : Duke University Press, 1993, p. 224

La « La dé-hiérarchisation de la separation moderniste de l'élite de la culture de masse ».

¹¹⁴ BEVERLY John et OVIEDO José, *The postmodernism debate in Latin America*, Durham : Duke University Press, 1993, p. 222

visions antagoniques sans leur faire perdre leur caractère premier, l'unité – unité du un (local) ou unité du tout (global).

Beverley et Oviedo mettent en évidence le fait que la culture latino-américaine postmoderne constitue une spécificité puisqu'elle ne revendique pas la fin de la modernité, comme la culture anglo-européenne, mais fait le constat d'une « uneven modernity¹¹⁵ ». Plus encore, la postmodernité culturelle serait une réécriture de ses « hybrid (pre- and post-) modern cultures¹¹⁶ ». En ce sens, nous devrions parler de *re*-modernité, et non de *post*-modernité. Cette observation émise par José Joaquín Brunner laisse entendre que rien de neuf n'est né de la postmodernité.

La déculturation et l'exploitation mises à l'œuvre durant cinq siècles ont mené à l'émergence d'une unité (langue, rites, fêtes etc.). Pour certains (comme François-Xavier Guerra ou Xavier Albó), cette unité « articulates a great variety of things without imposing one as a uniform model on everyone¹¹⁷ », tandis que pour d'autres, elle débouche sur une inévitable homogénéisation de la société, faisant partie intégrante d'un système capitaliste et d'une culture de masse hégémonique : la mondialisation. C'est contre toute tentative d'homogénéisation instrumentalisée – propre au XVIII^{ème} et au XIX^{ème} siècle – qu'a resurgi une culture basée sur la pluralité : l'hétérogénéité, la dissemblance. Lechner en témoigne dans son article intitulé « A Disenchantment Called Postmodernism » :

« Il sera nécessaire de dé-symboliser la différence, de l'ouvrir à une multiplicité de pratiques différentielles non incluses dans l'arène du prestige théorico-culturel reconnu. »

¹¹⁵ BEVERLY John et OVIEDO José, *The postmodernism debate in Latin America*, Durham : Duke University Press, 1993, p. 4

¹¹⁶ BEVERLY John et OVIEDO José, *The postmodernism debate in Latin America*, Durham : Duke University Press, 1993, p. 4

¹¹⁷ BEVERLY John et OVIEDO José, *The postmodernism debate in Latin America*, Durham : Duke University Press, 1993, p. 21

I do not see, in the postmodernism praise of heterogeneity, a rejection of all ideas of collectivity; on the contrary, I see an attack on the false homogenization imposed by formal rationality.¹¹⁸

L'unité n'est plus imposée d'emblée par l'intellectuel comme modèle identitaire. Ce dernier se fonde désormais sur la différence et la pluralité, adaptées à l'échelle collective. L'on ne part pas du modèle pour créer l'identité, mais de l'identité pour élaborer le modèle – un modèle à la croisée entre homogénéité (unité) et hétérogénéité (pluralité).

Le désenchantement s'est progressivement imposé dans les écrits dès les années 90, que ce soit au premier ou au second plan. Il est déterminé par le contexte de crise des années 1970-1990, soit par une succession d'échecs de la gauche en Amérique hispanique. Le premier est celui du projet alternatif à la modernité (et au capitalisme) qu'incarnait la Révolution cubaine de 1959. Le deuxième est celui de la voie pacifique socialiste empruntée par Salvador Allende au Chili. Le troisième est celui d'une forme de nationalisme révolutionnaire non communiste incarnée par les Sandinistes au Nicaragua. S'ajoutent à ces échecs la corruption endémique, l'implantation d'une culture de masse hégémonique et d'une économie soumise à la pression internationale. La désillusion qui en découla dénote – dans le domaine de la littérature – un engagement de la part de l'auteur :

The character of this engagement has had to do, above all, with its relation to the crisis of the project of the Latin American left in the wake of its defeat and/or demobilization in the period from 1973 to the present.¹¹⁹

Norbert Lechner souligne le fait que la tonalité désenchantée n'est pas novatrice : « There have always been periods of certainty and periods of disenchantment; in a sense, there can only be disenchantment where there are

¹¹⁸ BEVERLY John et OVIEDO José, *The postmodernism debate in Latin America*, Durham : Duke University Press, 1993, p. 157

« Je ne perçois pas, dans l'éloge postmoderne de l'hétérogénéité, un rejet de toutes les idées de la collectivité ; bien au contraire, je vois une attaque de la fausse homogénéisation imposée par la rationalité formelle. »

¹¹⁹ BEVERLY John et OVIEDO José, *The postmodernism debate in Latin America*, Durham : Duke University Press, 1993, p. 5

« Le caractère de cet engagement était, avant tout, en rapport avec sa relation à la crise du projet de la gauche latino-américaine à la suite de sa défaite et/ou de sa démobilisation de 1973 à nos jours. »

illusions.¹²⁰ » Max Weber avait déjà perçu le désenchantement de la période modern, qui serait à la fois le résultat de la perte d'illusion et de la nécessité de redéfinir cette illusion, ces désirs, face à l'altération des schémas mentaux provoquée par le changement d'ordre social. En effet, l'ordre religieux a laissé place à un ordre séculier, humain. D'ailleurs, Marcel Gauchet emploie dans *Le Désenchantement du monde* (1985) les termes « received order » et « produced order ». La postmodernité rend donc à l'homme toute son autonomie. De passif, il devient acteur de son monde. L'ordre social est désormais assuré, non plus par le corps religieux, mais par le corps politique, chargé d'élaborer l'identité du pays. Un transfert de pouvoir s'est opéré.

La religion n'est pas évincée du débat autour de la postmodernité. Si Daniel Bell suggère que la société de consommation est à l'origine d'une crise spirituelle, Hinkelammert dénote au contraire un retour à la croyance ayant pour objet de rompre avec la « self-referential "scientific" rationalization of modernity¹²¹ », soit avec l'esprit scientifique, objectif, logique des Lumières. Il s'agit de faire naître des questions chez le lecteur.

De leur côté, Neil Larsen et Jürgen Habermas dans son *Discours philosophique de la modernité* (1985) mettent l'accent sur le retour de la figure de l'intellectuel traditionnel, érudit, engagé, mal à l'aise dans un monde dominé par la culture de masse, tel un message envoyé au lecteur pour le ramener vers la subjectivité, la réflexion, l'individualisation, et pour contrer l'homogénéisation socioculturelle.

Le phénomène de la postmodernité laisse apparaître une identité syncrétique, qui met fin à la traditionnelle opposition entre raison et libération sociale en les unissant :

¹²⁰ BEVERLY John et OVIEDO José, *The postmodernism debate in Latin America*, Durham : Duke University Press, 1993, p. 148

« Il y a eu des périodes de certitude et des périodes de désenchantement ; dans un sens, il ne peut y avoir de désenchantement que là où se trouvent les illusions. »

¹²¹ BEVERLY John et OVIEDO José, *The postmodernism debate in Latin America*, Durham : Duke University Press, 1993, p. 8

Latin American identity, which cannot be defined in ontological terms, is a complex history of production of new historical meanings that depart from legitimate and multiple heritages of rationality. It is the utopia of a new association between reason and liberation.¹²²

Pour Aníbal Quijano, la postmodernité est une redécouverte de ce qui préexiste, comme le suggère l'emploi de l'adjectif « new » (« new association »).

L'hybridité constitue en littérature un exemple de syncrétisme esthétique très prisé par les auteurs postmodernes. Mais elle fait elle aussi l'objet d'une divergence. García Canclini perçoit deux postures face au processus d'hybridation : celle de Raymundo Mier, qui considère le caractère évolutif et malléable de l'hybridité en soulevant notre inaptitude à la théoriser, et celle de Margarita Zires, qui met l'accent sur la pluralité des processus d'hybridation, qu'elle soumet à une classification : « The hybrid is almost never something indeterminate because there are different historical forms of hybridization.¹²³ »

La postmodernité, à travers un prisme linguistique, politique, culturel, identitaire, idéologique, tonal et esthétique, apparaît comme un phénomène éminemment polémique, de par son caractère paradoxal qui unit raison et libération, unité et pluralité, croyance et sécularisation, localité et globalité, en somme, continuité (modernité) et rupture.

Le processus de la modernité – entendu comme dynamique du progrès – est inachevé¹²⁴, *en suspens*. Tous ses buts n'ont pas été atteints¹²⁵. Peut-on pour autant

¹²² BEVERLY John et OVIEDO José, *The postmodernism debate in Latin America*, Durham : Duke University Press, 1993, p. 216

« L'identité latino-américaine, qui ne peut être définie en terme ontologique, est une histoire complexe de production de nouveaux sens historiques partant de multiples héritages légitimes de rationalité. C'est l'utopie d'une nouvelle association entre la raison et la libération. »

¹²³ BEVERLY John et OVIEDO José, *The postmodernism debate in Latin America*, Durham : Duke University Press, 1993, p. 79

« L'hybride n'est presque jamais quelque chose d'indéterminé car il existe différentes formes historiques d'hybridation. »

¹²⁴ L'adjectif est employé tout d'abord par le philosophe allemand Jürgen Habermas dans son article intitulé « La modernité, un projet inachevé » (1981).

Cf. HABERMAS Jürgen, « La modernité, un projet inachevé », *Critique*, octobre 1981, Tome 37, n° 413, p. 950-969

considérer qu'ils ne se réaliseront pas au cours de la période postmoderne ? Les répercussions, les contrecoups de la modernité – et sa quête effrénée du progrès – se sont accentués durant la postmodernité (à partir des années 1960), prolongeant d'une certaine façon l'ère « moderne » : homogénéisation, uniformisation, disparités, déracinement culturel de l'être humain – en rompant avec ses appartenances traditionnelles et communautaires –, consommation de masse (avec l'émergence du capitalisme comme système économique dominant), désidentification des états-nations, hédonisme, hypercommunication.

Pour Marc Augé, la modernité fut un échec, n'atteignit pas son objectif¹²⁵ – de progrès moral, d'évolution collective –, mais a-t-elle pour autant disparu, pour laisser place à ladite « postmodernité » ? Effectivement, le progrès moral a démontré ses limites avec l'implantation de systèmes totalitaires, l'application de politiques de génocide. Quant à l'émancipation tant convoitée, elle n'a pas été généralisée à toute la population, à cause de la perdurance de ces mêmes régimes totalitaires. Cependant, certains aspects – notamment dans le domaine de la littérature – n'ont pas connu d'interruption depuis l'entrée dans le troisième millénaire. Cette la thèse de la modernité comme processus en cours, inachevé – ou de l'inexistence/de la fugacité de la postmodernité – que défendent les philosophes Jürgen Habermas, Max Horkheimer, Hans Robert Jauss et Theodor W. Adorno et du théoricien du langage, écrivain et traducteur Henri Meschonnic.

L'absence de problématisation, de théorisation, de définition de la postmodernité dans une Amérique hispanique qui n'a pas encore perçu toutes les avancées majeures de la modernité – dans certains pays – laisse à penser que cette première est restée à certains égards prémoderne : « ¿Para qué nos vamos a andar

¹²⁵ Cet aspect est développé par AMENGUAL dans AMENGUAL G., « Modernidad: Progreso o final de época », in ECHANOVE A. et al., *Progreso y final de época*, Madrid : Universidad Pontificia Comillas, 1990, p. 49-107

¹²⁶ AUGÉ Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992, p. 36

preocupando por la posmodernidad si en nuestro continente los avances modernos no han llegado del todo ni a todos? No hemos tenido una industrialización sólida, ni una tecnificación extendida de la producción agraria, ni un ordenamiento sociopolítico basado en la racionalidad formal y material [...]»¹²⁷ » García Canclini présente à travers cette dernière affirmation l'Amérique latine comme un continent stagnant, non-évolutif, ce qui expliquerait son incapacité à se projeter dans le futur, y compris à étudier un concept abstrait (la postmodernité) dont les manifestations sont encore imperceptibles. La vision antiévolutionniste de l'Argentin, qui peut se résumer à la question « ¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina? »¹²⁸, ne peut finalement être écartée, bien qu'elle soit incomplète.

Dans le point suivant, je démontrerai d'ailleurs que la modernité continue d'être présente dans la postmodernité – du moins dans ses textes – à travers une révision du langage, du savoir et du réel modernes.

Après avoir consacré une partie à l'analyse critique de quatre notions essentielles – l'unité, la totalité, la modernité et la postmodernité –, il demeure nécessaire de rappeler le sens dans lequel je les emploierai dans mon travail. La totalité et l'unité sont deux concepts intrinsèquement liés d'un point de vue structural. La totalité correspond à un ensemble de fragments dont la réunion constitue un tout, une unité sémantique. L'unité, l'une des conditions du tout, est envisagé comme un principe à visée totalisante en tant qu'il présente une structure irréductible, finie et ordonnée, garante de cohésion.

Les deux autres notions de modernité et postmodernité sont tout autant liées. Effectivement, tandis que la modernité sera entendue comme une période d'ouverture au monde dont le régime d'historicité s'est concrétisé au XVIII^{ème} siècle avec le discours légitimateur, émancipateur et révolutionnaire des Lumières tendant à

¹²⁷ GARCÍA CANCLINI Néstor, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México : Debolsillo, 2009 (première édition : 1989), p. 20

¹²⁸ YÚDICE George, « ¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina? », *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1989, XV, n° 29, p. 105-128

libérer un peuple crédule à travers la démocratisation du savoir, la postmodernité, quant à elle doit être envisagée dans toute sa complexité en tant que phénomène transitoire critique de la modernité ayant pris forme dans les deux dernières décennies du XX^{ème} siècle. La postmodernité se veut transformatrice (en introduisant un nouveau rapport avec les fondements modernes), multidimensionnelle (en affectant la politique, la religion, l'esthétique, l'économie, la culture) et synchrétique (en revenant sur le passé pour le transcender).

2) Roman, unité et totalité :

a. Totalité et roman : État de la question :

En littérature, la totalité ne se présente pas comme un concept figé. Elle a évolué au fil du temps. Effectivement, la première forme totalisante, si l'on s'en tient à la chronologie proposée par Wolfgang Kayser dans *Interpretación y análisis de la obra literaria*¹²⁹, est l'épopée¹³⁰. Cette dernière déboucha successivement sur le roman grec d'amour et d'aventures (II^{ème}) et le roman de chevalerie au (XIV^{ème} siècle).

L'étendue des mutations qu'a connues le roman total depuis ses origines jusqu'à nos jours explique pourquoi j'ai opté pour une étude chronologique de travaux récents – de ces 20 dernières années – sur la question. Parmi les principaux théoriciens qui ont retenu mon attention figurent les Français Christian Godin et Tiphaine Samoyault, le Britannique Robin W. Fiddian, l'Allemand Wolfgang Keiser, et enfin les Latino-Américains Mario Vargas Llosa, Wilfrido H. Corral et Gustavo Forero Quintero.

Avant toute analyse de leurs études, il convient de présenter brièvement chacun d'eux. L'un des premiers à avoir soumis une réflexion théorique sur la totalité romanesque fut le Péruvien Mario Vargas Llosa (1936-). Dans sa *Carta de batalla por Tirant lo blanc* (1969), qui fait office de prologue de l'œuvre de Joanot Martorell, dont il analyse le roman chevaleresque *Tirant lo Blanch* (1490), Vargas Llosa énumère les caractéristiques du roman total – dont l'intention première serait de représenter une réalité totale. Pour ce faire, ledit roman doit être une création autonome (« La novela total es una representación de la realidad a condición de ser una creación autónoma, un objeto dotado de vida propia. »), à la fois détachée du monde (de la réalité tangible) et dépendante de l'auteur (un « supplantateur » de Dieu qui dirige le microcosmos dont il est le créateur) ; plurigénérique (en empruntant les codes de

¹²⁹ KAYSER Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid : Gredos, 1985 (première édition originale : 1948), p. 71

¹³⁰ Le genre épique est un genre définitivement totalisant en tant qu'il contient tous les genres littéraires et artistiques ; la narration (roman), l'éloquence, la comédie, la tragédie, le drame, la musique, la lumière, le spectacle, le chant, l'artifice, la passion, l'enthousiasme, la géométrie, le délice, le tourment, le corps, l'âme, l'unité dans la variété, le *concordia discors*.

différents genres, pour constituer une œuvre plurielle et composite) ; à réalité « diferente » – partielle (synecdotique), altérée et inexacte :

La condición de la fidelidad en este caso es la traición. Porque la representación de la realidad total que puede dar una novela es ilusoria, un espejismo: cualitativamente idéntica, es cuantitativamente una ínfima partícula imperceptible confrontada al infinito vértigo que la inspira. Da la impresión de ser un caos tan vasto como el real, pero no es ese caos; representa la realidad porque tomó de ella todos los átomos que componen su ser, pero no es esa realidad.

Pour le Péruvien, le roman total doit également être une œuvre à niveaux multiples de lecture (rhétorique, objectif, subjectif, symbolique, mythique) ; à variations temporelles (en croisant plusieurs plans temporels, plusieurs réalités, ce qui donne l'illusion d'une continuité) ; burlesque ; transgressive (en recourant notamment à l'inversion des valeurs, pour décrire les personnages – imparfaits, pécheurs) ; émaillée de scènes érotiques et amoureuses – ce qui offrait un fort contraste avec les romans chevaleresques de l'époque, où régnait l'amour courtois). Difficile de croire qu'une œuvre datant de plus de cinq siècles continue de conditionner une partie de la littérature (postmoderne). Cette réflexion nous amène à nous demander si le concept de roman total a évolué au fil des siècles. Si l'on prend *2666* comme œuvre repère de la postmodernité et *Don Quichotte* comme œuvre représentative du Siècle d'Or, peut-on conclure que les procédés utilisés sont différents ? Que les fins visées sont autres ? Ou plutôt que c'est le langage, la langue et le contexte qui changent ? N'est-ce pas une période de crise qui fait (re)surgir le roman total ? Si tel est le cas, les luttes croissantes pour le pouvoir et le désir – au détriment des plus faibles – qui caractérisent la société du XXI^{ème} siècle sont un terrain propice au roman total.

Vargas Llosa établit une classification tripartite du roman total. Il distingue tout d'abord deux types de romans antithétiques ; le roman total (de Balzac, Cervantès, Flaubert, García Márquez et Tolstoï) et le roman totalitaire – *novela totalitaria* – (de Kafka, Robbe-Grillet et Sartre). Le premier serait une chimère¹³¹, un leurre en tant qu'il

¹³¹ La chimère se cristallise dans la critique faite par Vargas Llosa dans, et plus particulièrement dans le substantif « utopía » : « La idea de representar en una novela la totalidad de lo humano –o, si se quiere, la totalidad de la estupidez, pero para Flaubert ambos términos expresaban casi la misma cosa- era una

prétendrait représenter la réalité (extra-littéraire) dans son ensemble, sa globalité, en recourant à tous les sous-genres romanesques nécessaires, en incluant différents niveaux de réalité (objectifs/subjectifs, raisonnés/irraisonnés), en optant pour l'extension narrative. Le deuxième présenterait une réalité partielle, à travers des personnages chosifiés, objetisés, et adopterait une forme brève. Il mentionne ensuite une forme alternative au roman total et totalitaire, le roman totalisateur (*novela totalizadora*), qui renverrait à une réalité représentable, à une aspiration à la représentation du tout. C'est l'intention de *La guerra del fin del mundo* (1981) de Vargas Llosa, où se mêlent la vision des vainqueurs et des vaincus, la raison et la déraison, la sphère privée (intime) et la sphère publique (politique). Ce roman pessimiste est un témoignage de l'inaptitude à tout voir, tout comprendre, tout représenter. En empruntant cette voie alternative, Vargas Llosa laisse transparaître sa distanciation graduelle du roman total – utopique – tel que le concevaient les écrivains du *boom*. Dans une entrevue accordée à Jimena Pinillos Cisneros et Julio Villanueva Chang, il affirme à ce propos : « En esta época, caracterizada por el consumismo y la transitoriedad, la vida parece organizada en función del presente y la idea de la novela total, de la obra de arte inmortal, tiene poca aceptación.¹³² »

Le plus grand théoricien de la totalité, qui a de surcroît rédigé une encyclopédie sur ce concept, est sans conteste Christian Godin. Ce philosophe français de grand renom est essentiellement connu pour ses ouvrages pédagogiques et de vulgarisation. Parmi ces derniers, l'on peut citer *La Philosophie pour les Nuls* (2006). Cependant, son œuvre-clé fut son encyclopédie en 6 volumes intitulée *La Totalité* (1997-2003). Elle comprend *Prologue. Pour une philosophie de la totalité, De l'imaginaire au symbolique* (Volume 1), *Les Pensées totalisantes* (Volume 2), *La Philosophie* (Volume 3), *Les Arts et*

utopía semejante a la de atrapar en un ensayo la totalidad de una vida, explicar a un hombre reconstruyendo *todas* las fuentes —sociales, familiares, históricas, culturales, psicológicas, biológicas, lingüísticas— de su historia, todos los afluentes de su personalidad visible y secreta. ».

Cf. VARGAS LLOSA Mario, *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*, Madrid : Taurus, 1975, p. 224

¹³² VILLANUEVA CHANG Julio et PINILLA CISNEROS Jimena, « La literatura, actividad clandestina », *La Nación, Cultura*, 9 juillet 2000, p. 1-2

la littérature (Volume 4), Les Sciences (Volume 5) et L'Histoire (Volume 6). Depuis 1999, il enseigne la philosophie à l'Université Blaise-Pascal (Clermont-Ferrand).

Christian Godin rappelle dans son essai *La totalité 4 – La totalité réalisée : Les arts et la littérature* (1997) que l'art est « facteur de totalité¹³³ ». Il distingue deux types de totalisation esthétique ; la totalité extensive¹³⁴ (l'œuvre *dit* le monde, *contient* le monde¹³⁵) et la totalité compréhensive¹³⁶ (l'œuvre *est* le monde). Pour définir la totalité extensive, il se réfère au lieu commun de l'art comme miroir¹³⁷ du monde.

Puisque « la totalité, en tant que concept, peut revêtir des formes variées, avoir des modalités différentes, voire contradictoires¹³⁸ », l'on devrait parler de « totalités » (au pluriel), et non de « totalité » (au singulier). N'existe-t-il qu'un tout, qu'une façon de tout dire, ou plusieurs ? La seconde supposition semble plus adaptée à un monde protéiforme, changeant, évolutif, incertain comme celui du premier quart du XXI^{ème} siècle.

Si la totalité rime avec perfection – rhétorique, cognitive (réunir tous les savoirs), générique, communicative (grâce à un message qui passe, à une relation étroite tissée avec le lecteur) –, peut-elle être véritablement atteinte ?

¹³³ GODIN Christian, « Totalité extensive et totalité compréhensive », in *La totalité. La totalité réalisée : Les arts et la littérature*, Seyssel : Champ Vallon, 1997, Livres I, Volume 4, p. 35

¹³⁴ GODIN Christian, « Totalité extensive et totalité compréhensive », in *La totalité. La totalité réalisée : Les arts et la littérature*, Seyssel : Champ Vallon, 1997, Livres I, Volume 4, p. 35-46

¹³⁵ « La totalité extensive est une totalité de contenu », in GODIN Christian, *La totalité. La totalité réalisée : Les arts et la littérature*, Seyssel : Champ Vallon, 1997, Livres I, Volume 4, p. 37

¹³⁶ Christian Godin, en citant Louis Althusser, définit la totalité compréhensive comme « celle dont les différentes parties sont autant de parties totales, expressives les unes des autres et de la totalité qui les contient. »

GODIN Christian, *La totalité. La totalité réalisée : Les arts et la littérature*, Seyssel : Champ Vallon, 1997, Livres I, Volume 4, p. 43

¹³⁷ Bien que le reflet que renvoie le texte soit une représentation subjective – donc partielle, partielle, voire déformée – du monde de la part de l'auteur, nous ne devons pas perdre de vue le fait qu'il n'y a pas de vérité sans langage, et que la littérature élabore donc une des versions possibles du réel.

¹³⁸ GODIN Christian, *La totalité. La totalité réalisée : Les arts et la littérature*, Seyssel : Champ Vallon, 1997, Livres I, Volume 4, p. 79

Christian Godin soulève le fait que le concept de totalité a évolué au fil de ces derniers siècles : « La totalité romanesque du XIX^{ème} siècle était compacte, unifiée, celle du XX^{ème} siècle serait atomisée, disloquée, sans la puissante architecture que continent de lui imposer la conscience de l’auteur et sa force créatrice : Proust, Joyce, Musil, Broch, H. von Doderer.¹³⁹ » Alors que la totalité du XIX^{ème} siècle reposait sur l’unité – la profusion, l’harmonie, l’extension –, celle du XX^{ème} siècle (et jusqu’au XXI^{ème} siècle) se base sur le fragment – la métonymie, le symbole – qui possède une grande capacité d’évocation, référentielle.

Le paradoxe et la dialectique de la littérature postmoderne se fonde d’un côté sur la pluralité (de voix narratives, de temps, d’espaces, de registres) et la prolifération (l’encyclopédie, l’œuvre-inventaire), et de l’autre sur la raréfaction des mots et la synthèse. Dire tout avec peu est le leitmotiv de la littérature de la fin du XX^{ème} siècle et du début du XXI^{ème} siècle.

Le critique qui a introduit une vision postmoderne de la totalité est l’Anglais Robin W. Fiddian. Ses travaux sur la littérature latino-américaine ne perdent jamais de vue le contexte de leur rédaction : le postcolonilisme/postmodernisme. C’est ce que laisse augurer *Postcolonial Perspectives on the Cultures of Latin America and Lusophone Africa* (2000).

Fiddian établit une classification (postmoderne) du roman total à partir de quatre critères interdépendants :

¹³⁹ GODIN Christian, *La totalité. La totalité réalisée : Les arts et la littérature*, Seyssel : Champ Vallon, 1997, Livres I, Volume 4, p. 336-337

1. The total novel aspires to represent an inexhaustible reality, and cultivates an encyclopedic range of reference as a means towards that ends.
2. The total novel is conceived as a self-contained system or microcosm of signification which accommodates ambiguity as a matter of fact.
3. The total novel is characterized by a fusion of mythical and historical perspectives, and by a transgression of conventional norms of narrative economy.
4. The total novel displays a verbal texture that tends to the baroque and typically exhibits paradigmatic overspill on to the syntagmatic axis of language.¹⁴⁰

Cette citation permet de déterminer les traits essentiels du roman total : l'infinitude – à travers le recours au catalogage, à la référence – ; l'autonomie/l'autosuffisance – à travers la synecdoque (l'auteur ne dit pas tout, par renvoi à tout à travers la partie ; le microcosme comme synecdoque du monde/de la société) ; l'hybridité et la dichotomie – en mêlant le mythe et l'Histoire, la fiction et la réalité – ; la prolixité – qui se manifeste par la profusion verbale et la longueur du récit – ; l'inspiration baroque¹⁴¹ ; l'hyper-stéréotypation (des personnages, entre autres). Parmi les œuvres qui remplissent ces critères, Fiddian cite celles de l'Irlandais James Joyce, *Ulysses* (1922) et *Finnegans Wake* (1939). La classification de l'Anglais permet de faire rentrer Bolaño dans la catégorie de roman total. Pour être plus précis, l'œuvre-clé du Chilien appartient à ce que l'auteur et éditeur équatorien Wilfrido H. Corral dénomme « roman total tardif ».

¹⁴⁰ Je propose la traduction française suivante :

- a. Le roman total aspire à représenter une réalité non-exhaustive et cultive un panel de référence encyclopédique afin d'y parvenir
- b. Le roman total est conçu comme un système contenu en lui-même ou bien comme un microcosme de signification/sens dont l'élément principal est l'ambiguïté
- c. Le roman total se caractérise par la fusion de la perspective historique et mythique et par la transgression des normes conventionnelles d'économie de moyens
- d. Le roman total déploie une « texture » verbale qui tend vers le baroque et montre un débordement typiquement paradigmatique dans l'axe syntagmatique du langage

Cf. FIDDIAN Robin William, « James Joyce and Spanish-American Fiction: A Study of the Origins and Transmission of Literary Influence », *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVI. 1, Janvier 1989, p. 23-39

¹⁴¹ Baroque entendu ici comme un mouvement artistique et littéraire qui s'étendit de la fin du XVI^{ème} siècle au début du XVIII^{ème} siècle, caractérisé par la complexité/complication formelle, et scindé en deux courants ; le cultéranisme (Luis de Góngora) et le conceptisme (Francisco de Quevedo, Baltasar Gracián).

Vargas Llosa, Godin et Fiddian ne sont pas les seuls à s'intéresser à la totalité romanesque et à ses manifestations à l'époque postmoderne. En effet, l'Équatorien établi à New-York, Wilfrido Howard Corral, publia les essais *Cartografía occidental de la novela hispanoamericana* (2010), *Bolaño traducido: nueva literatura mundial* (2011) et *The Contemporary Spanish American Novel* (2013).

Dans son article intitulé « Genealogía de novelas totales tempranas y tardías en Hispanoamérica¹⁴² », Corral définit le roman total en employant divers adjectifs – qui peuvent par ailleurs qualifier les œuvres du *boom* – ; il est métafictionnel ; autoconscient ; intertextuel ; palimpsestique (à travers le pastiche ou réécriture) ; expérimental ; fragmenté ; roman-somme, roman-fleuve, roman-galerie ou roman-vie, mais dans tous les cas anti-roman ; encyclopédique ; dialogique ou polyphonique, long, hybride ; autobiographique ; divertissant ; interdisciplinaire ; universel (« los personajes y los temas de la novela total se desarrollan o permiten que sus ideas se amplíen más allá de un símbolo o señal, para convertirse en iconos paradójicos de una cultura [...] ») et digressif (c'est-à-dire multiréférentiel).¹⁴³

La Française Tiphaine Samoyault, quant à elle, dédie sa carrière à la totalité romanesque – qu'elle étudie à partir d'une réflexion métafictionnelle –, depuis sa thèse de doctorat jusqu'à ses travaux les plus récents, comme en témoignent *Excès du roman, essai* (1999) et *L'Intertextualité, mémoire de la littérature* (2005).

Dans l'introduction de sa thèse *Romans-mondes : les formes de la totalisation romanesque au XX^{ème} siècle* (1996), elle dégage trois caractéristiques inhérentes à la totalité littéraire – qu'elle ne sépare pas de la philosophie. En premier lieu, elle est présente en dehors de l'œuvre qui la représente (« La totalité précède et suit toute

¹⁴² CORRAL Wilfrido H., « Genealogía de novelas totales tempranas y tardías en Hispanoamérica », *Bulletin Hispanique*, 2001, Tome 103, n° 1, p. 241-280

¹⁴³ CORRAL Wilfrido H., « Genealogía de novelas totales tempranas y tardías en Hispanoamérica », *Bulletin Hispanique*, 2001, Tome 103, n° 1, p. 245 ; 252 ; 270 ; 271 ; 277

création.¹⁴⁴ »). Puis, en second lieu, elle est associée à une forme fermée (« Elle [...] a pour corollaires l'achèvement, la clôture et la perfection.¹⁴⁵ ») – notion discutable, soutenue par Vargas Llosa et condamnée par Bolaño – et à une forme libre – d'où l'inclination toute naturelle des auteurs pour le genre romanesque, malléable, soumis à aucune contrainte normative, évolutif.

En se basant sur l'analyse de l'Œuvre de Proust, de Gide, Samoyault établit dans sa thèse sur les romans-mondes une typologie du roman total du XX^{ème} siècle. Tout d'abord, elle estime que l'œuvre doit être longue¹⁴⁶ – et lente – (elle reproduit l'écoulement de la vie du/des personnage(s) et l'englobe), ce qui vaut à son premier chapitre le titre de « Le monde réel, roman : d'une guerre à l'autre, l'œuvre totalisante comme œuvre longue ». L'on parle alors de roman-fleuve, roman-monde, roman-cosmique pour décrire les œuvres qui représentent et contiennent respectivement la vie, le monde et l'univers (le cosmos). L'extension narrative nous fait penser à Bolaño, dont les deux œuvres monumentales *Los detectives salvajes* (1998) et *2666* (2004) annoncent d'emblée qu'elles sont expérimentales et complexes, qu'elles s'adressent à un public averti. La critique française évoque également la densité du récit, en parlant de Proust, dont le style est « compact, serré, sans air, sans blancs, sans repos, un bloc massif et uniforme¹⁴⁷ ». En ce sens, l'esthétique de Proust s'oppose à la légèreté, à la dispersion, à l'aération et à la fragmentarité de celle de Bellatin. Puis, Samoyault mentionne les caractéristiques corrélatives de l'inachèvement (structurel), de

¹⁴⁴ SAMOYAUULT Tiphaine, *Romans-mondes : les formes de la totalisation romanesque au XX^{ème} siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Neefs, soutenue à Paris 8 Vincennes-Saint-Denis le 14 décembre 1996, 3 vol., p. 30

¹⁴⁵ SAMOYAUULT Tiphaine, *Romans-mondes : les formes de la totalisation romanesque au XX^{ème} siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Neefs, soutenue à Paris 8 Vincennes-Saint-Denis le 14 décembre 1996, 3 vol., p. 30

¹⁴⁶ Le phénomène de l'œuvre longue est européen, et plus spécifiquement anglais (Joyce en est un exemple).

¹⁴⁷ RENCY Georges, « Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes* », *Indépendance*, 1^{er} janvier 1921

l'indéfini(tion) (descriptive) et de la restriction (du champ de vision, du point de vue)¹⁴⁸. Le texte est partitionné pour renvoyer au tout.

Le Colombien passionné de romans policiers, Gustavo Forero Quintero, a pourtant réfléchi au caractère (dé)totalisant de la littérature postmoderne, jusqu'à élaborer une théorie/perspective de la fragmentation, qu'il mit en pratique dans son premier roman *Desparición* (2012).

Pour lui, le roman total est un concept hispano-américain qui s'est forgé sur plusieurs décades : « La conceptualización apropiada de la novela total no yace entonces en un cronotopo particular sino en los cruces de una mentalidad hispanoamericana compartida durante todo el siglo pasado.¹⁴⁹ » Seulement, comme nous venons de le voir, différentes formes de roman total issues de divers pays (notamment européens) avaient déjà parcouru la littérature depuis près de 3 800 ans¹⁵⁰.

La totalité littéraire a choisi instinctivement un genre idoine pour s'épanouir ; le roman. Quel autre genre aurait mieux pu représenter et dire la totalité qu'un non-genre, dépourvu des règles établies, libre de contraintes et de limites, mouvant et dense ? Effectivement, le roman révèle de par sa forme – qui peut tendre vers l'infini – ses aptitudes singulières à dire, montrer, matérialiser le tout. C'est ce que souligne Tiphane Samoyault dans son essai intitulé *Excès du roman* (1999) : « Le lecteur attentif au mouvement souvent indéfini du roman qui le conduit de détours en détours voit se disposer deux niveaux de sens différents dont l'un rejoint l'infini de la longueur et

¹⁴⁸ SAMOYAUULT Tiphaine, *Romans-mondes : les formes de la totalisation romanesque au XX^{ème} siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Neefs, soutenue à Paris 8 Vincennes-Saint-Denis le 14 décembre 1996, 3 vol., p. 60

¹⁴⁹ CORRAL Wilfrido Howard, « Genealogía de novelas totales tempranas y tardías en Hispanoamérica », *Bulletin Hispanique*, 2001, Tome 103, n° 1, p. 257

¹⁵⁰ La première « épopée » – la première version d'un roman total – remonte au XVIII^{ème} siècle avant J.-C., à l'ancienne Mésopotamie, soit à la date de rédaction de l'*Épopée de Gilgamesh*.

l'autre le multiple de la quantité.¹⁵¹ » Les deux paires de substantifs « longueur » et « quantité », « infini » et multiple » témoignent de l'espace occupé par le roman. Il est déjà un univers (physique) en lui-même.

Le genre romanesque est le plus totalisant des genres en ce qu'il est le plus inachevé (son temps est le présent), le plus ouvert, le plus descriptif-encyclopédique (à travers l'inventaire, l'accumulation), le plus parodique (il a conscience de lui-même), le plus réfléchi (il s'interroge sur sa création, sur la littérature en général), le plus polylinguistique : « [...] en un seul livre, [il] réunit tous les langages convoqués, du plus plaisant au plus sévère, du plus trivial au plus châtié. » (p. 330) En outre, aucune règle ne le régit ; il est libre. Dans la même direction, le théoricien russe Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine, dans son *Esthétique et théorie du roman* (1978), définit le roman comme un phénomène « pluristylistique, plurilingual, plurivocal¹⁵² ».

De ces nombreuses et diverses définitions de la totalité romanesque, nous retenons les principales caractéristiques transhistoriques, que l'on retrouve à toutes les époques de l'histoire littéraire : la plurigénéricité ; l'altération chronologique, par la discontinuité temporelle, la circularité, une fin ouverte, inachevée) ; la multiplicité de lectures et de lecteurs, en offrant différents niveaux d'interprétation, de compréhension¹⁵³ ; la pluridisciplinarité, en revêtant une dimension philosophique, sociale, politique, historique, linguistique) ; une thématique dialectique, qui confronte l'individu à la collectivité, la localité à l'universalité, l'intériorité à l'extériorité, la fiction à la réalité) ; une dimension poïétique, qui se traduit par une invitation du lecteur au

¹⁵¹ SAMOYAUULT Tiphaine, *Excès du roman*, Paris : Maurice Nadeau, 1999, p. 129

¹⁵² BAKHTINE Mikhaïl Mikhaïlovitch, *Esthétique et théorie du roman* / traduit du russe par Daria Olivier, Paris : Gallimard, 1978, p. 87

¹⁵³ Mario Bellatin rappelle qu'un livre a plusieurs niveaux de lecture, peut être interprété d'autant de façons qu'il a de lecteurs : « Todo libro —como conocen los sufíes— tiene múltiples sentidos y significados. Cualquiera de ellos, en ocasiones, puede ser válido y en otras, únicamente uno de todos los posibles. Pero las lecturas de un libro pueden y han de ser tan amplias que basar o, más bien, constreñir su sentido a un único significado, no tiene razón de ser. » L'univocité n'a donc pas de sens, ni lieu d'être pour lui, et l'adjectif qui décrirait le mieux la portée, la réception et le sens d'un roman serait « kaléidoscopique ».

Cf. HERMOSILLA SÁNCHEZ Alejandro, « Mario Bellatin: Complaciente y cruel », in « Dossier: Mario Bellatin: El experimento infinito », *El coloquio de los perros*, 2011

processus de création ; une réflexion métalittéraire (qu'est-ce que la littérature actuelle ?, comment écrire ?). L'œuvre totale est, quelle que soit la période, est hybride, protéiforme et changeante ; elle s'adapte à la société qui la crée.

Alors que la totalité semblait accessible et représentable par la pluralité (la somme, le cycle, l'épopée, le mythe, le catalogue, la chronique et la polyphonie), vers la seconde moitié du XX^{ème} siècle, elle devint progressivement irreprésentable, irreproductible pour les auteurs, qui s'éloignèrent parallèlement du concept de créateur-omnipotent-déicide en le remplaçant par un créateur-effacé/invisible/absent-nihiliste et se décidaient à dépeindre la crise multiple qu'ils vivaient (au niveau formel, esthétique, politique) par le fragment, la discontinuité et/ou la contradiction. Au tournant du XX^{ème} siècle, il ne resta de la totalité romanesque qu'une visée totalisante, un objectif utopique, illusoire – celui de représenter le temps, l'atmosphère, l'être, le monde, en somme, la réalité dans sa globalité – à atteindre, ou du moins à approcher. L'écrivain et philosophe italien Italo Calvino constata cet état de fait en 1988 dans son essai intitulé *Leçons américaines* (*Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*), où il rappelle la principale fonction autoriale ; enrichir, faire évoluer la littérature : « La littérature ne peut vivre que si on lui assigne des objectifs démesurés, voire impossibles à atteindre. Il faut que poètes et écrivains se lancent dans des entreprises que nul autre ne saurait imaginer, si l'on veut que la littérature continue de remplir cette fonction.¹⁵⁴ »

Les rapports tissés entre littérature et totalité sont d'une importance fondamentale pour la littérature latino-américaine actuelle en tant que la totalité n'a pas disparue. Bien au contraire, la totalité persiste sous la forme d'un dessein, d'une illusion perdue et/ou inatteignable. Aussi, il s'avère nécessaire de mettre en relation cette totalité avec le concept de modernité. Se sont-ils mutuellement influencés ? En quoi la modernité est-elle totalisante ? Vers quel type de totalité la littérature s'oriente-t-elle à l'ère globale ?

¹⁵⁴ CALVINO Italo, *Leçons américaines*, Paris : Gallimard, 1992 (première édition : 1988), p. 179

b. Totalité littéraire et modernité :

Si totalité et littérature riment ensemble depuis des siècles, nous ne nous sommes pas encore penchés sur la relation qui les unit à la modernité. Pourtant, cet aspect est essentiel pour comprendre et analyser la littérature totale/totalisante/anti-totale postmoderne. La modernité repose sur un projet totalisant dont j'analyserai les ficelles afin de mieux distinguer ce qui, dans la littérature postmoderne, relève de la modernité et de l'anti-modernité.

i. Le projet encyclopédique des Lumières : la résurgence de la notion de totalité romanesque et d'une ambition totalisante :

Le XVIII^{ème} siècle, surnommé « Siècle des Lumières », constitua une influence notoire pour le roman total, notamment en France. Il représenta un tournant esthétique dans la totalité romanesque. On est en mesure de se demander quels événements ont pu marquer ce siècle au point de laisser une empreinte indélébile sur la littérature de l'époque et celle qui lui succéda ?

Dès la seconde moitié du XVII^{ème} siècle, un mouvement philosophique universel d'opposition à l'obscurantisme et d'émancipation intellectuelle émergea et se propagea en Europe. Ce mouvement politico-culturel fut représenté par les Français Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Diderot, D'Alembert, Beaumarchais et Benjamin Constant de Rebecque, par l'Allemand Emmanuel Kant, par les Américains Benjamin Franklin et Thomas Jefferson, et par l'Écossais Adam Smith ; les fameuses Lumières. Ces dernières incarnèrent – dans leurs valeurs, leurs textes, leurs engagements – un idéal universel à atteindre, ouvert à tous. Elles prônaient quatre valeurs fondamentales ; le bonheur, la liberté (atteignable par la Révolution libératrice), la perfectibilité (qui passe par l'éducation) et le rejet de l'irrationnel (superstitions, églises). Pour que le peuple puisse se rapprocher de ces idéaux, elles faisaient appel à des stratégies de pédagogie et de vulgarisation. Elles mettaient ainsi en scène des dialogues philosophiques, se servaient de la parodie et de l'ironie pour amuser le

lecteur et l'éduquer sans contraintes, dans le but de faire de lui un philosophe novice¹⁵⁵.

La philosophie des Lumières cristallisa la pensée de la modernité, non plus à travers l'opposition médiévale modernité/Antiquité, mais comme pensée à travers un processus de rationalisation-conscientisation basé sur l'accumulation du savoir et incarné – en l'occurrence – par la fameuse *Encyclopédie* (1751-1772) de Diderot et d'Alembert.

Un parallélisme peut s'établir entre la philosophie des Lumières et la littérature en tant que le mouvement s'érigea en idéal à atteindre pour l'homme, tout comme la totalité pour l'écrivain. Seule l'encyclopédie apparaissait comme à même de construire une totalité, de cristalliser l'épistémè (l'ensemble des connaissances réglées – conception du monde, sciences, philosophies, arts, politique) du XVIII^{ème} siècle.

En énumérant les catégories formelles du roman totalisant des années 1900-1950¹⁵⁶ dans sa thèse sur les romans-mondes, Tiphaine Samoyault fait figurer l'encyclopédie, aux côtés du cycle, de la chronique et du drame collectif. Elle définit l'encyclopédie comme une forme close, caractérisée par le désordre et la diversité (de langages, de connaissances), dont le but est d'unifier le multiple (de totaliser la réalité), en recourant notamment à la synthèse, au catalogue, à l'inventaire, comme le fait *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce. Elle distingue trois formes encyclopédiques : l'épopée, la somme et l'encyclopédie en tant que telle. La première est une forme close et achevée, totalisant les connaissances et le fonctionnement du monde, dont le représentant est Homère. Son genre est monologique. Elle est le lieu privilégié de l'apologie des héros de l'Histoire, qui tentent de réédifier un monde parcellisé, désuni par leurs nobles actions. Elle est ancrée dans le passé (pour lutter contre un présent et un futur indéterminés) et le thème de l'itinérance (le voyage

¹⁵⁵ Notons que cet effort éducateur se retrouve dans la littérature postmoderne.

¹⁵⁶ SAMOYULT Tiphaine, *Romans-mondes : les formes de la totalisation romanesque au XX^{ème} siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Neefs, soutenue à Paris 8 Vincennes-Saint-Denis le 14 décembre 1996, 3 vol., p. 158-161

initiatique) la parcourt. L'épopée est la première forme de totalisation moderne. La deuxième forme encyclopédique est la somme, à visée cognitive, cristallisée par Thomas d'Aquin. Elle mêle des procédés synthétiques (la plyphonie) et énumératifs (le catalogue, la digression) – totalisants et détotalisants. Enfin, la troisième et dernière forme encyclopédique est l'encyclopédie elle-même, très prisée au siècle des Lumières. Les philosophes Denis Diderot et Jean D'Alembert l'incarnèrent avec leur œuvre majestueuse intitulée *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1772), mais ils ne furent pas les seuls. Bien d'autres décrivirent le système par la somme des définitions de tout ce qui le compose, tels René-Antoine Ferchault de Réaumur dans ses *Mémoires pour servir à l'Histoire des insectes* (1734-1742), Buffon (Georges-Louis Leclerc) avec dans son *Histoire naturelle* (1749-1767), ou Voltaire dans son *Essai sur les mœurs* (1756). Cette forme close métaphorique qu'est l'encyclopédie désigne toute définition sérialisée, recourant à l'exhaustivité taxinomique (le répertoire, l'inventaire, le catalogue, la liste, la synthèse, la synecdoque). Elle se caractérise par le désordre et la diversité (de langages, de connaissances), dont le but est d'unifier le multiple.

Cette dernière forme, qui condense le projet et l'idéologie de la philosophie de la modernité, laisse transparaître sa visée totalisante. En choisissant cette forme unitaire, les Lumières s'érigèrent comme le support de l'ambition de leurs successeurs Balzac, Hugo et Flaubert, qui nourrirent le projet de peindre une fresque de leur époque, dans les cycles romanesques *La Comédie humaine* (1830-1856) de Balzac, *Les Rougon-Macquart* (1871-1893) de Zola, *Les Misérables* (1962, en 5 tomes) d'Hugo.

Notons également que l'encyclopédie est structurellement paradoxale ; d'une part elle recèle une organité, un dessein unitaire – celui de rassembler toutes les connaissances du monde, de radiographier toute la société d'une époque –, et d'autre part, l'unité qu'elle affiche se révèle être une imposture car les connaissances qu'elle répertorie sont fragmentaires, désordonnées, dispersées – les entrées classées thématiquement et alphabétiquement se succèdent, sans continuité. En ce sens, elle préfigure également une esthétique postérieure ; celle de la postmodernité.

Dans son essai *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir* (1979), Jean-François Lyotard mentionne deux types de récits – hégémoniques – qui légitimèrent le projet scientifique des Lumières – le savoir et le pouvoir. D'une part, le métarécit¹⁵⁷ de l'émancipation du sujet rationnel, et d'autre part, le métarécit – hégélien – de l'histoire de l'Esprit universel. Dans cet ouvrage, Lyotard dénonce la perte de crédibilité et le déclin des métarécits issus de la modernité avec l'avènement de la « surinformation » ; le postmodernisme. La progressive distanciation du discours légimateur des Lumières marqua-t-il pour autant la fin du propos totalisant des auteurs ?

ii. Vargas Llosa, héritier de l'ambition totale/totalisante en Amérique latine :

Si c'est essentiellement avec son roman *La casa verde* (1966) que le Péruvien a tenté de concrétiser ses aspirations totalisantes, ses autres romans n'en son pas pour autant dépourvus. En effet, avec *Conversación en la Catedral* (1969) et *La guerra del fin del mundo* (1981), Vargas Llosa ne prétend pas représenter la totalité extra-littéraire telle quelle, mais aspire à la dépasser, la transcender, l'enrichir¹⁵⁸ par l'illusion – souvent plus réaliste que la réalité elle-même – et par le style : « No se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo.¹⁵⁹ » Il aurait très bien pu appeler ce projet le « roman transréaliste » ou la « transtotalité ». D'ailleurs, Vargas Llosa n'est pas le seul à concevoir la réalité littéraire comme la représentation de la réalité tangible, mais plutôt d'un complément de réalité « totale ». À ce sujet, Carlos Fuentes, un autre écrivain phare du *boom*, déclare dans son essai intitulé

¹⁵⁷ Jean-François Lyotard définit les métarécits comme de « grands récits » rassemblant la totalité des connaissances, de l'expérience et de l'Histoire humaines.

¹⁵⁸ Le verbe « enrichir » est tout à fait approprié dans la mesure où Vargas Llosa est insatisfait de la réalité et la littérature apparaît pour lui comme le moyen de l'édulcorer, de la compléter, de l'achever, de combler ses lacunes. Son insatisfaction est patente dans son essai (matériel de sa thèse de doctorat) *García Márquez: Historia de un deicidio* (1971) : « Éste [el novelista] es un disidente: crea vida ilusoria, crea mundos verbales porque no acepta la vida y el mundo tal como son (o como cree que son). La raíz de su vocación es un sentimiento de insatisfacción contra la vida; cada novela es un deicidio secreto, un asesinato simbólico de la realidad. »

Cf. VARGAS LLOSA Mario, *García Márquez: Historia de un deicidio*, Barcelona : Seix Barral, 1971, p. 85

¹⁵⁹ VARGAS LLOSA Mario, « El arte de mentir », in *Contra viento y marea*, Caracas : Monte Ávila, 1974, Volume 2, p. 419

Geografía de la novela (1993) : « La obra de arte añade algo a la realidad que antes no estaba allí, y al hacerlo, forma la realidad, pero una realidad que no es, muchas veces inmediatamente perceptible o material.¹⁶⁰ » La *transtotalité* de Vargas Llosa passe également par un artifice ; la *transtemporalité*, son aptitude à être contemporain, à aller au-delà de l'époque dans laquelle s'ancre le récit, à englober tous les temps. Le Prix Nobel de la littérature de 2010 ne s'est pas contenté de créer un roman total, il l'a transcendé par son traitement novateur du temps et du réel.

iii. Un roman total, des romans totaux :

Le *boom* latino-américain des années 60-70¹⁶¹ ne fit pas surgir un seul type de roman total. C'est la raison pour laquelle durant la seconde moitié du XX^{ème} siècle, deux maîtres s'opposèrent face au concept de totalité ; d'un côté se trouvait le défenseur d'une réalité universelle (généralisée), perspectiviste, diverse, complexe, ordonnée – par l'auteur/Dieu – (« totale »), le Péruvien Mario Vargas Llosa dans sa *Carta de batalla por Tirant lo blanc* (1969), d'un autre côté se tenait le défenseur d'une

¹⁶⁰ FUENTES Carlos, *Geografía de la novela*, México : Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 17

¹⁶¹ Le *boom* est une période incontournable de l'histoire littéraire hispano-américaine. Il réunit autour d'un projet totalisant (créer une œuvre « totale ») un groupe de jeunes auteurs hispano-américains dans les années 60 qui furent, soit lancés comme des nouveautés par diverses maisons d'édition (Seix Barral, Losada, Sudamericana), soit acquirent de la notoriété. Ses représentants les plus incontestables furent Guillermo Cabrera Infante avec *Tres tristes tigres* (1967), Julio Cortázar avec *Rayuela* (1963), Carlos Fuentes avec *La muerte de Artemio Cruz* (1962), Gabriel García Márquez avec *Cien años de soledad*¹⁶¹ (1967) de Gabriel García Márquez et bien entendu Mario Vargas Llosa avec *La ciudad y los perros* (1962). La fiction totale renvoie à un désir de la part des auteurs latino-américains de représenter le monde, la société, l'Homme¹⁶¹, le savoir, la littérature (tous les genres, tous les styles) dans leur ensemble, sous tous leurs aspects. Les auteurs du *boom* cherchaient à tout « enfermer », « englober » dans un roman. L'esthétique des romans totaux du boom est très riche et complexe. Sa tendance est à l'hybridation et à la combinaison (des genres, des contraires, des registres, des langages). L'humour et la parodie permettent d'avoir un regard critique sur ces derniers, voire de les dépasser. Les caractéristiques formelles, stylistiques et structurelles majeures du boom sont l'alinéarité de la trame (par la circularité) ; la distorsion spatiotemporelle (en usant de sauts chronologiques inattendus) ; de hautes exigences formelles ; l'ironie ; la marginalisation de l'individu ; le métadiscours (en s'interrogeant sur le fonctionnement de la fiction) ; la remise en question de représentation traditionnelle de la réalité (en accentuant l'incapacité du langage à exprimer la réalité, en faisant fusionner fiction et réalité) ; la concision descriptive ; la polyphonie vocale – qui renvoie à une réalité multiple, ambiguë, complexe ; l'engagement socio-politique de l'auteur – qui se doit de condamner les injustices dont sont victimes les citoyens de son pays natal ; la captation de l'attention du lecteur (en supprimant les descriptions statiques, en l'inscrivant dans la fiction comme personnage, constructeur ou détective) ; la fragmentarité structurale – qui peut représenter la désintégration chaotique de la réalité, comme dans *El hipogeo secreto* (1968) de Salvador Elizondo – ; la portée universelle et la pluralité interprétative (en offrant divers niveaux de lecture).

réalité partielle, restreinte, digressive, paradoxale, abstraite, et artificielle¹⁶² (« fragmentaire » ou « salteada¹⁶³ »), atomisée, discontinue (à travers une spatio-temporalité non-linéaire, la simultanéité temporelle), confuse et remise en question (par le narrateur, dans un discours métafictionnel ou métaphysique), l'Argentin Macedonio Fernández dans son roman intitulé *Museo de la Novela de la Eterna* (1967). De la même manière, le narrateur du roman total est « todopoderoso, desinteresado, omnisciente y ubicuo¹⁶⁴ », selon Gustavo Forero Quintero, tandis que l'instance narrative du roman fragmentaire est changeante, parfois multiple – on parle alors de polyphonie et d'alterance narrative. Ces deux postures – qui paraissent – esthétiquement antagoniques illustrent respectivement la voie empruntée par les auteurs du *boom* et par les auteurs postmodernes. Néanmoins, nous percevons les traces du roman total dans la littérature du début du XXI^{ème} siècle, notamment chez Bolaño. Cela nous amène à penser que la limite chronologique donnée par les critiques pour marquer la fin du roman total (les années 70) n'est pas si nette. D'autre part, nous observons que depuis le dernier quart du XX^{ème} siècle, la totalité s'est exprimée en littérature par son contraire, la fragmentation¹⁶⁵, une esthétique en parfaite adéquation avec le contexte socio-politico-économique (l'ère globale, de la dislocation), sans pour autant rompre définitivement avec les procédés du roman total

¹⁶² Macedonio Fernández n'a jamais eu pour objectif de recréer dans ses écrits la « réalité », qu'il considère artificielle car inaccessible, inexistante, illusoire. C'est pourquoi il prend soin de rappeler au lecteur qu'il lit une fiction.

¹⁶³ J'emprunte ce terme à l'écrivain colombien Gustavo Forero Quintero, qui l'associe à une écriture digressive, dans laquelle le narrateur passe d'un personnage à l'autre, d'un thème à l'autre, sans transition claire, logique ou annoncée. Une pratique très propre à Bellatin et Enrigue, qui fractionnent leur récit en un grand nombre de sections narratives sans intitulé (dépourvues de date, de nom, de lieu). Chacune d'elles plonge le lecteur *in medias res* dans (la suite de) l'histoire d'un personnage. Observons que la digression est une tactique permettant de postposer et d'éluder la fin, en restant dans un éternel présent.

Cf. FORERO QUINTERO Gustavo, « La novela total o la novela fragmentaria en América Latina y los discursos de globalización y localización », *Acta Literaria*, 2011, I Sem., n° 42, p. 36

¹⁶⁴ FORERO QUINTERO Gustavo, « La novela total o la novela fragmentaria en América Latina y los discursos de globalización y localización », *Acta Literaria*, 2011, I Sem., n° 42, p. 33-44

¹⁶⁵ Macedonio Fernández fut un précurseur de la postmodernité littéraire. Bien qu'il décédât en 1952, ses romans furent marqués – bien avant l'heure – par la simultanéité temporelle et la fragmentation formelle. En ce sens, il s'érigea comme l'un des premiers auteurs « postmodernes », formellement, structurellement et stylistiquement.

antérieur. Nous pouvons alors parler de continuité restreinte de ce dernier à l'époque postmoderne.

iv. Le *boom* revisité par ses contemporains :

Bien que Mario Vargas Llosa fût le théoricien et l'analyste le plus notoire des œuvres du *boom* hispano-américain, ses contemporains posèrent également un regard critique éclairant sur le roman total des années 60-70.

Ainsi, aux yeux du critique Chilien Luis Harss, spécialiste et contemporain des auteurs du *boom*, le roman réussi – dont la cristallisation est le roman total – doit combiner deux procédés en un ; la métaphore et la synecdoque. Un mot, un fait ou un personnage doit renvoyer à une dimension sociale, philosophie (ontologique, métaphysique), historique – au propos dissimulé de l'auteur : « La novela lograda es la que consigue dar o describir caracteres individuales, problemas sociales, incluso realidades puramente físicas a través de una sucesión de actos, de acciones. Las ideas, los problemas, la moral, la filosofía de un autor de ficción deben de brotar de una anécdota, de una historia, es decir, de una acción, como brota el sudor de la piel.¹⁶⁶ » Le roman réussi/total se transforme alors en énigme à décoder et en œuvre – réalité – pluridimensionnelle, dotée de plusieurs degrés de lecture.

Un autre écrivain phare du *boom*, le Mexicain Carlos Fuentes, théorisa le concept de *nueva novela*¹⁶⁷ (ou roman total du *boom*) dans son essai intitulé *La nueva novela hispanoamericana* (1969). Selon lui, la *nueva novela* contre le canon du roman traditionnel de différentes façons ; par le biais d'un récit anachronique, alinéaire,

¹⁶⁶ HARSS Luis, *Los Nuestros*, Buenos Aires : Sudamericana, 1981, p. 443

¹⁶⁷ Le concept de *nueva novela* latino-américaine ne doit pas se confondre avec celui de Nouveau Roman français. Ce dernier est une tendance littéraire apparue en France au début de la 2^{ème} moitié du XX^{ème} siècle, qui prétendait rompre avec le roman traditionnel, de type balzacien (linéaire, psychologique, didactique), en adoptant divers artifices tels la description objective, neutre, la remise en question de la réalité de la part du personnage, la réflexion métalittéraire, la participation active du lecteur, mais poursuit en réalité sur la lignée du roman bourgeois, du réalisme néocapitaliste. L'on peut citer parmi les représentants du Nouveau Roman les romanciers Samuel Beckett, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon.

désordonné¹⁶⁸, qui rompt avec la linéarité, l'ordre/la structure logique du roman traditionnel ; des espaces imaginaires qui rompent avec les lieux réalistes de la tradition littéraire ; la pluralité, polyphonie, l'ambiguïté, l'indéfinition narrative, l'anonymat narratif, qui contrastent avec l'unicité et la constance du narrateur omniscient à la 3^{ème} personne du singulier ; la tendance à recourir à la symbolique, à la polysémie¹⁶⁹, qui participe à l'élaboration d'une écriture synthétique, dialogique et poétique ; le discours métafictionnel/métalittéraire (le narrateur rappelle le caractère fictionnel du récit, réfléchit sur l'acte d'écriture, émet un avis critique sur les personnages et sur la fiction en tant que telle¹⁷⁰) ; le rejet de la sexualité et de la religion, des tabous moraux ; la représentation d'un monde infernal, dantesque à travers l'omniprésence du désordre, du Mal et du chaos ; la perte d'espoir en l'amour, du caractère rédempteur de l'amour, en tant que mouvement anti-romantique¹⁷¹ ; le pessimisme des personnages¹⁷² ; la solitude et l'incommunicabilité des êtres ;

¹⁶⁸ Fuentes évoque ce bouleversement structurel dans son essai *La nueva novela latinoamericana* (1969) : « Nuestras obras deben ser de desorden : es decir, de un orden posible, contrario al actual. »

Cf. FUENTES Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México : J. Mortiz, 1976 (première édition : 1969), 98 p.

¹⁶⁹ Fuentes dote la *nueva novela* d'un langage kaléidoscopique, pluriréférentiel, polysémique, ambigu, équivoque : « Nuestra literatura es verdaderamente revolucionaria en cuanto le niega al orden establecido el léxico que éste quisiera y lo opone el lenguaje de la alarma, la renovación, el desorden y el humor. El lenguaje, en suma, de la ambigüedad: de la pluralidad de significados, de la constelación de alusiones: de la apertura. » Plus que d'un langage pluriel, il s'agit d'un langage ouvert, qui s'oppose au roman traditionnel fermé. Le défi de la littérature postmoderne ne consisterait-il pas à réunir ces deux contraires, c'est-à-dire à proposer un roman qui « cierra y abre, culmina e inaugura, es puerta de un campo a otro », comme le fait le Cubain Alejo Carpentier.

Cf. FUENTES Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México : J. Mortiz, 1976 (première édition : 1969), p. 32 (première citation) ; p. 49 (deuxième citation)

¹⁷⁰ Cet aspect est développé par Jorge Ruffinelli dans « Tendencias formalistas en la narrativa hispanoamericana contemporánea » (1978).

Cf. RUFFINELLI Jorge, « Tendencias formalistas en la narrativa hispanoamericana contemporánea », *Boletín de la Asociación Internacional de Profesores de Español*, Madrid, 1978, XI, n°19, p. 101

¹⁷¹ Les personnages ne cherchent plus l'amour. Leurs contacts avec le sexe opposé se résument majoritairement à un acte sexuel, animal. Dans ses romans, Bolaño met en scène ce désenchantement face à l'amour à travers ses personnages fatalistes, pessimistes, maussades.

¹⁷² Randolph Pope attribue une justification historique à la tonalité pessimiste des œuvres de la *nueva novela* : « La parálisis de la historia, la imposibilidad del héroe, la reducción del individuo al estamento, el pesimismo engranado en el actuar, son consecuencias naturales de la historia de toda Latinoamérica. Las sucesivas dictaduras, colonialismos y neocolonialismos, los reformismos vanos, las culturas indígenas vegetando oprimidas durante cinco siglos. »

Cf. POPE Randolph D., « La apertura al futuro », *Revista Iberoamericana*, 1975, Vol 51, n° 90, p. 23

l'imbrication de l'humour et de l'érotisme¹⁷³ – pour démythifier une fois de plus l'amour. À ces procédés s'ajoute la perte du caractère engagé – politiquement et socialement – du roman au profit d'un engagement éducatif, éclairant ; provoquer la conscientisation du lecteur. En 1974, le romancier mexicain Gustavo Sainz conclut à propos que « cualquier novela [...] tiene la obligación de cambiar los hábitos perceptivos del lector¹⁷⁴ ».

Il s'agissait, par ces procédés rhétoriques, structurels, formels et narratifs, de s'opposer à un roman traditionnel univoque, incomplet et fermé pour créer un roman polysémique – avec différents niveaux de lecture, d'interprétation –, complexe – réaliste –, ouvert et plurivoque/équivoque – telle la réalité. La réalité est elle aussi sujette à la stratification et à la pluralité puisqu'elle se décompose en différents niveaux. C'est ce qu'argue Fuentes dans « Muerte y resurrección de la novela » :

¹⁷³ L'érotisme prend différentes formes dans la *nueva novela*, mais transparaît avant tout dans la description détaillée et variée de pratiques sexuelles jugées indécentes, réprouvées par la société, dans le but de les normaliser. La sodomie (*Cambio de piel* de Fuentes, *Libro de Manuel* de Cortázar, *Los pies de barro* de Salvador Garmendia) en est un exemple, mais elle n'est pas la seule exploitée. Les auteurs du *boom* font également allusion au sujet grave de l'inceste, avec un ton plus ou moins léger (*Cien años de soledad* de García Márquez, *Sobre héroes y tumbas* de Sábato, *Pedro Páramo* de Rulfo) ou au sadisme (*Farabeuf* de Elizondo). Enfin, c'est aussi à cette période que prolifèrent les ouvrages ayant pour thématique la masturbation (*La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, *Los ríos profundos* d'Arguedas, *Los premios* de Cortázar) ou l'homosexualité masculine et féminine (*Paradiso* de Lezama Lima, *Conversaciones en La Catedral* de Vargas Llosa, *El lugar sin límites* de Donoso, *62, Modelo para armar* de Cortázar). La pratique sexuelle peut renvoyer à trois objectifs distincts ; soit elle apparaît comme une tentative de communion avec autrui, avec soi-même, son « autreté » – et revêt donc une dimension métaphysique – ; soit elle a une fonction spéculaire, en tant qu'elle renvoie à une société décadente, animale, dans laquelle le Mal prédomine et les valeurs et tabous sont transgressés ; soit elle sous-tend une critique acerbe, piquante de la société – bourgeoise, dans le cas de Vargas Llosa et Puig –, et débouche parfois sur une protestation morale.

¹⁷⁴ Cité par Donald Leslie Shaw dans SHAW Donald Leslie, *Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, postmodernismo*, Madrid : Ed. Cátedra, 1999, p. 251

Cf. SAINZ Gustavo, Entrevista con Margarita García Flores, *Onda*, suplemento de Novedades, México, 20 octobre 1976, p. 6-7

[...] la nueva novela [...] abandona las comodidades de una previa justificación –eficacia social, reflejo de la realidad aparente, sollozantes derechos de la angustia privada– y se abre a la aventura de mantener, renovar, transformar las palabras de los hombres. Al hacerlo, multiplica sus auténticas funciones sociales y, también, su real función psicológica, que son las de dar vida, mediante la construcción y la comunicación verbales, a los diversos niveles de lo real.¹⁷⁵

Pour Fuentes, « la totalización en la novela ocurre cuando el lenguaje del presente reactiva el lenguaje del pasado¹⁷⁶ », ce qui nous renvoie à la fonction principale de la littérature – totale ou non d'ailleurs. *La nueva novela hispanoamericana* (1969) laisse par cette assertion transparaître la dimension *extra-, inter- et trans-* textuelle qu'attribue le Mexicain au roman total, qui ne peut selon lui que renvoyer inlassablement à tout un héritage littéraire. Le roman total est donc le roman de tous les romans, une anthologie, et est riche de par sa capacité référentielle. C'est sur ce caractère « transfusionnel » (hypertextuel) de la littérature que Gérard Genette met l'accent en concluant son essai *Palimpsestes : La littérature au second degré* (1982)¹⁷⁷ : « Ainsi s'accomplit l'utopie borgésienne d'un Littérature en transfusion perpétuelle – perfusion transtextuelle –, constamment présente à elle-même dans sa totalité et comme Totalité, dont tous les auteurs ne font qu'un, et dont tous les livres sont un vaste Livre, un seul Livre infini.¹⁷⁸ » Le réseau référenciel d'une œuvre, qui réactive une littérature passée, la rend totale.

Les auteurs du *boom* tentèrent d'aller si loin dans leur expérimentation formelle et leur remise en question du roman traditionnel – à partir d'une remise en cause de la réalité –, qu'ils se heurtèrent à un mur, qu'ils atteignirent leurs limites. Ceci explique la tendance analeptique, au retour en arrière. Aussi, les écrivains du post-*boom* renouèrent avec les caractéristiques formelles, structurelles, narratologiques et rhétoriques antérieures au *boom*, telles que le retour au récit linéaire, à des formes narratives plus réalistes (éloignées du réalisme magique, entre autres).

¹⁷⁵ FUENTES Carlos, « Muerte y resurrección de la novela » [1969], in *Casa con dos puertas*, México : Joaquín Mortiz, 1970, p. 81-82

¹⁷⁶ FUENTES Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México : Joaquín Mortiz, 1969, p. 82

¹⁷⁷ Pour Gérard Genette, l'hypertexte est « tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation ». Citation issue de : GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris : Seuil, 1982, p. 16

¹⁷⁸ GENETTE Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982, p. 559

Dans la deuxième édition de son *Historia personal del boom* (1999), José Donoso fait le point sur la période du *boom*, dix ans après. Il conclut que le *boom* n'est plus, mais reste une source d'inspiration, de fascination et de réformation littéraire :

[...] por el momento –este momento « clásico » de que hablo-, peso a cierta débil resistencia de los escritores malditos que cultivan el fracaso como actitud moral sanctificada, las obras producidas por los escritores del boom son enseñadas en las instituciones educativas de todos los continentes [...], continúan deleitando a millones de lectores, son incluidas en programas y seminarios, han cambiado la visión del mundo de una generación de autores, constituyen tema de memorias de doctorado, son traducidas a todos los idiomas y son objeto de artículos que mantienen a la prensa especializada en una actividad frenética.¹⁷⁹

Il s'interroge également sur la fin du *boom* : y en a-t-il une ? N'est-il pas présent dans le roman postmoderne latino-américain, ne serait-ce que sous sa forme parodiée, critiquée ou réactualisée ?

Dès les années 90, l'on perçut une tentative d'internationalisation de la littérature latino-américaine. Certains auteurs, tels Mario Bellatin, Roberto Bolaño et Álvaro Enrigue adoptèrent une posture critique de l'héritage du *boom* ; le postmodernisme. En effet, leur Œuvre porte l'empreinte du débat postmoderne dans lequel ils ont baigné au cours de leur formation d'écrivain, mais est également marquée par un attachement à toute une tradition littéraire. C'est d'ailleurs à cette ambiguïté qui caractérise la relation qu'ils entretiennent avec le *boom* et la modernité qui attirera toute notre attention.

¹⁷⁹ DONOSO José, *Historia personal del boom*, Madrid : Alfaguara, 1999 (première édition : 1972) (Version digitale sans pagination)

3) Une vision critique *intra-* et *extra-* littéraire de la modernité, de la postmodernité, de la totalité et de la détotalité ou la mutation des idées et du langage :

Dans cette partie, je me propose d'analyser la posture des trois auteurs de mon corpus face à la postmodernité – et par conséquent, face à la modernité –, en me servant de trois sources différentes ; les personnages qu'ils ont élaboré dans leurs œuvres – une forme d'auto-représentation – ; leur esthétique – une autre forme de prise de position – ; ainsi que les entretiens qu'ils ont accordés aux journalistes.

Mais comment aborder une telle question sans revenir préalablement sur le parcours de chacun d'entre eux ? J'insisterai avant tout sur leur représentativité. En effet, Roberto Bolaño, Mario Bellatin et Álvaro Enrigue constituent un échantillon de la littérature postmoderne latino-américaine – fondée sur l'ambiguïté –, tant dans leur opposition et leur adhésion à certaines caractéristiques modernes et postmodernes, que dans leur penchant pour des formes totalisantes ou éclatées.

a. Trois générations, trois origines, trois parcours distincts : une biographie croisée :

La formation d'Álvaro Enrigue, de Mario Bellatin et de Roberto Bolaño, qui s'est déroulée dans un contexte intellectuel singulier – la crise du discours moderne et le débat sur la postmodernité des années 80-90 –, est primordiale étant donné qu'elle transparaît dans leurs récits et fait de chacun d'eux des hommes de leur siècle, mais aussi – et surtout – un « échantillon » de la littérature postmoderne latino-américaine.

Bolaño, Enrigue et Bellatin sont issus de lieux et d'époques différentes. Nous avons affaire à un Chilien (Roberto Bolaño), un Mexicain (Álvaro Enrigue) et un Mexico-péruvien (Mario Bellatin). Effectivement, bien que Mario Bellatin soit né au Mexique (México D.F.), il est le fils de deux Péruviens et passa une grande partie de son enfance et de son adolescence au Pérou. Ils sont tous trois nés dans une capitale (Santiago de Chile ou México D. F.) et ont donc été plongés dans un univers urbain dès leur plus jeune âge – ce qui ne les empêcha pas de nourrir une fascination pour le monde rural. Ils ont été confrontés aux modifications urbanistiques constantes qui

empruntaient le chemin du progrès. Cette société en « mutation » se retrouve d'une façon ou d'une autre (dans la structure, dans la thématique, dans l'atmosphère) dans les récits desdits auteurs.

1953, 1960 et 1969. Ce sont les dates de naissance respectives de Bolaño, Bellatin et Enrigue. Elles reflètent l'appartenance à des générations différentes. Celle d'Enrigue est pleinement mondialisée et globalisée – quoique cela n'apparaisse que peu d'un point de vue thématique, puisqu'il est passionné par les anciennes civilisations. Celle de Bolaño est à la croisée entre deux mondes, l'un moderne et l'autre postmoderne. Il décida d'ancrer la plupart de ses récits dans cet « entre-deux » ou dans un flou temporel. Quant à Bellatin, il se sent éminemment postmoderne. Il ne cesse de mettre en évidence les ravages de cette période charnière sur le corps, mais aussi sur la langue.

Trois écrivains postmodernes qui se rejoignent dans leur mobilité. Ils parcourent le monde. C'est d'ailleurs le fait de côtoyer diverses cultures qui rendra leur narration hybride. Bolaño passa son enfance dans plusieurs villes du Chili (telles Quilpué, Cauquenes, Viña del Mar ou Los Ángeles). En 1968, il accompagna sa famille à México D. F. pour y suivre la fin de son enseignement secondaire. En 1973, il retourna au Chili pour soutenir le gouvernement socialiste de Salvador Allende, mais fut arrêté par les troupes d'Augusto Pinochet et incarcéré durant huit jours¹⁸⁰. L'année suivante, il rentra au Mexique, où il fonda le Mouvement infraréaliste. Entre 1975 et 1977, il erra entre plusieurs pays : le Chili, le Mexique, le Salvador, la France et l'Espagne. En 1978, il se rapprocha de sa mère qui vivait à Barcelone et y connut la période postfranquiste. Quelques années après, il rencontra sa femme Carolina et s'établit à Blanes, en Gérone, où ses enfants, Lautaro et Alexandra, virent le jour. Il décéda finalement à Barcelone en 2003 d'une maladie dégénérative du foie. Ses multiples déplacements s'apparentent à ceux des professeurs de littérature de « La parte de los críticos » (2666).

¹⁸⁰ CORRAL Will H. et al, *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After*, New York : Bloomsbury, 2013, pp. 301-302

Deux toponymes reviennent sans cesse dans les romans d'Enrique : México et Washington D. C. Cela n'est pas un hasard, car il s'agit des deux points primordiaux de son existence : son lieu de naissance (México D. F.) et son lieu de travail en tant que professeur de littérature (Washington D. C., puis New-York). Dans la fiction *Vidas perpendiculares*, le protagoniste naît dans le village mexicain de Lagos de Moreno, Jalisco, et poursuit ses études aux États-Unis (Baltimore, Washington D. C., New-York, Delaware). Il mêle peu à peu anglais et mexicain dans son discours, tel un jeu de langues visant à créer un idiome propre enrichi par son hybridité.

La vie de Bellatin fut, tout comme celle de Bolaño, ponctuée de déplacements. Après quelques années passées dans la ville de México D. F., Bellatin déménagea au Pérou avec ses parents. Il suivit le Séminaire Santo Toribio de Mogrovejo de la capitale et fut diplômé en Sciences de la Communications à l'Université de Lima. En 1987, une bourse lui permit de quitter le Pérou pour l'île de Cuba afin d'y étudier le Cinéma. Deux ans plus tard, il regagna le Pérou, avant de retourner dans sa ville natale en 1995 et de devenir directeur du Département de Sciences Humaines de l'Université du Cloître de Sor Juana.

Bien que l'écrivain latino-américain émigré soit un être globalisé – spectateur et acteur de la globalisation –, ne contribue-t-il pas parallèlement, dans sa condition d'auteur délocalisé, en déplacement¹⁸¹, à l'élaboration d'une nouvelle « esthétique nomade » au niveau national ? En d'autres termes, la globalisation, qui favorise les déplacements (voyages, exils) des auteurs, ne permet-elle pas une « rénovation » de la

¹⁸¹ La « literatura de inquilinos », terme de l'écrivain colombien Juan Gabriel Vásquez, semble adéquat pour se référer à « los que escriben desde fuera », tels Bolaño, Enrique ou Bellatin, qui ne sont que des voyageurs, des latino-américains qui sortent de leur pays ou de leur continent et résident quelques temps à l'étranger.

Cf. DE MAESENEER Rita et VERVAEKE Jasper, « "Escribimos porque la realidad nos parece imperfecta": Entrevista a Juan Gabriel Vásquez », *CiberLetras*, juillet 2010, n° 23

littérature nationale en apportant un regard, un point de vue extérieur au pays d'origine¹⁸², distant, réfléchi, continental, global, « total ».

Malgré la concision et la sobriété qu'il prône, Bellatin est un auteur résolument prolixe. Il a publié à l'heure actuelle pas moins de trente romans, dont, entre autres, *Mujeres de sal* (1986), *Efecto invernadero* (1992), *Canon perpetuo* (1993), *Salón de Belleza* (1994) et *Damas chinas* (1995), *Poeta ciego* (1998), *Salón de belleza* (1999), *El jardín de la señora Murakami* (2000), *Flores* (2002), *Perros héroes* (2003), *Lecciones para una liebre muerta* (2005), *El gran vidrio* (2007), *Disecado* (2011) et *El libro uruguayo de los muertos* (2012). L'auteur mexicain a pour objectif d'atteindre le nombre 100, comme le suggère son projet nommé « Los Cien Mil Libros de Mario Bellatin ». Bolaño peut s'apparenter à Bellatin de par la quantité impressionnante de publications à l'heure de sa mort – prématurée – en 2003. En effet, son premier roman *La literatura nazi en América* (1996), qui mêle deux registres – le grotesque et l'horreur –, puisque l'ouvrage ébauche de portraits d'intellectuels défendant l'idéologie de dictateurs européens, laissa place à une série de publications. Parmi elles : les romans *Estrella distante* (1996), *Los detectives salvajes* (1998), *Amuleto* (1999), *Nocturno de Chile* (2000), *Ámberes* (2002), *Una novelita lumpen* (2002), *El gaucho insufrible* (2003), *2666* (2004), *El Tercer Reich* (2010) et *Los sinsabores del verdadero policía* (2011) ; les recueils de nouvelles *Llamadas telefónicas* (1997), *Putas asesinas* (2001) et *Diario de bar* (2006), *El secreto del mal* (2007) ; et les recueils de poèmes *La Universidad Desconocida* (2007) et *Tres* (2007). Au total, l'on comptabilise treize romans, sept recueils de poèmes, cinq recueils de nouvelles et deux essais.

Le plus jeune de nos auteurs, Álvaro Enrigue, a certes moins de productions à son actif que Bolaño ou Bellatin, mais il n'en demeure pas moins que ses dix romans partagent un même dessein unitaire. Son premier roman, *La muerte de un instalador* (1996), laisse transparaître son penchant pour la fragmentation, la polyphonie et

¹⁸² Gisela Heffes évoque ce recul inhérent à tout éloignement du pays d'origine : « Es posible que toda forma de desarraigo conlleve una autorreflexión no sólo respecto a la propia identidad sino también respecto a lo que se produce fuera de los lugares de orígenes. »

Cf. HEFFES Gisela, *Poéticas de los (dis)locamientos*, México : Literal Publishing, 2012, p. 222

l'hybridation générique, que l'on retrouve d'ailleurs dans toutes les œuvres suivantes : *Virtudes capitales* (1998), *El cementerio de sillan* (2002), *Hipotermia* (2004), *Vidas perpendiculares* (2008), *Decencia* (2011), *Retorno a la ciudad del ligue* (2012), *El amigo del héroe* (2012) et *Muerte súbita* (2013). Il semblerait qu'Enrique ne cache pas son propos : réécrire à l'infini un même roman afin d'approcher un idéal.

La prolifération des écrivains s'est avérée être un véritable atout pour mon travail car elle m'a permis de sélectionner un ouvrage clé – synecdotiques, représentatifs – de chaque auteur : *Flores* (2000) de Bellatin, *2666* (2004) de Roberto Bolaño et *Vidas perpendiculares* (2008) d'Enrique. L'autre avantage d'une prolifération d'œuvres réside dans une plus grande facilité à reconstituer le « système » de l'écrivain – ou univers littéraire.

Nos trois auteurs dotent leur récit d'une dimension cinématographique, qui s'explique en partie par le culte qu'ils vouent à l'image. Il suffit pour ce d'observer les photographies qui émaillent les textes de Bellatin ou les *ekphrasis* de Bolaño (description de photos). Mais nous pourrions aussi penser au rythme saccadé des scènes faisant office de dévouement, qui rappellent sans conteste les plans successifs d'une séquence d'action d'un film. Parfois, la passion pour les arts visuels se prolonge dans la vie de l'auteur. En l'occurrence, à 27 ans (en 1987), Mario Bellatin se vit octroyer une bourse pour poursuivre ses études de cinématographie à l'École Internationale de Cinéma et de Télévision Latino-américaine de San Antonio de los Baños (Cuba). Puis, de 1999 à 2005, il fut l'un des membres du Système National des Créateurs du Mexique (Sistema Nacional de Creadores de México) et dirigea le département de Lettres et Sciences Humaines de l'Université du Cloître de Sor Juana. En 2001, de nouveau au Mexique, il créa et dirigea l'École Dynamique d'Écrivains (Escuela Dinámica de Escritores), un institut expérimental dont la règle d'or donnée aux futurs écrivains est de ne pas écrire. Par la suite, il a même réalisé les films *Bola negra: el musical de Ciudad Juárez* (2013) et *Salón de belleza* (2013). Pour lui, arts visuels et littérature sont intrinsèquement liés, à tel point que certains de ses textes sont illustrés de photographies et/ou émaillés de procédés cinématographiques, donnant une nouvelle dimension à l'œuvre.

Prenons l'exemple de *Perros héroes* (2003), dont les photographies figurent dans la deuxième partie intitulée « Dossier instalación ». Elles font penser au supplément d'un journal, qui permettrait de comprendre le récit à un autre niveau et de rappeler au lecteur la dimension visuelle de l'écriture ou la dimension textuelle de l'art. L'image et le texte sont permutable. Soit le roman est un objet d'art qui nécessite une légende textuelle, soit il est un texte qui nécessite un support visuel. Bellatin nous montre à travers son roman la relation intrinsèque qu'entretiennent la littérature et la photographie. Finalement, il nous pousse à nous demander : La littérature, est-ce un texte, ou une image mentale ? Par ailleurs, se suffit-elle à elle-même ?

Le Mexicain ne cache pas son attachement au cinéma, duquel il s'inspire profondément pour rédiger ses textes. Il révèle les clés de sa poétique dans une entrevue accordée à Gabriel Agosin de *Página/12* :

¿De qué elementos se nutrió para dar con su estilo?
—En parte por el cine y particularmente por el montaje: ver realidades comprimidas y cómo se puede encapsular el tiempo con reglas tan definidas. A partir de lo que escribo, que a veces son muchísimas páginas, empiezo a cortar, quitar todo lo que no tiene nada que ver o que más bien fue pie para que apareciera lo que realmente me pudiera interesar. Ahí viene una labor de montaje para crear efectos, pero a partir de una autenticidad que es esa aparición de la escritura.¹⁸³

Cette citation laisse transparaître une écriture cinématographique, qui condense (capture) et altère le temps, qui repose sur une opération de montage, et plus particulièrement de compression, comme le suggèrent les verbes « cortar » et « quitar », comme si le but ultime était de ne conserver que l'essence.

Si l'expérimentalisme de Bellatin réside dans son interdisciplinarité, celui d'Enrique est spatiotemporelle, puisqu'il pratique le simultanisme à outrance. Bolaño, quant à lui, place la narration au cœur de son expérience littéraire. Après avoir rédigé un roman constitué d'à peine quelques phrases, dont une qui s'étend sur une centaine

¹⁸³ AGOSIN Gabriel, « Bellatín Planet : El fabuloso mundo de Mario Bellatín », Buenos Aires : *Página/12*, 19 septembre 2004

de pages (*Nocturno de Chile*), il propose un discours dense constitué uniquement de questions afin de traduire le flux de pensée de l'un de ses personnages, Fate :

¿Qué es para mí lo sagrado?, pensó Fate. ¿El dolor impreciso que siento ante la desaparición de mi madre? ¿El conocimiento de lo que no tiene remedio? ¿O esta especie de calambre en el estómago que siento cuando miro a esta mujer? ¿Y por qué razón experimento un calambre, llamémoslo así, cuando ella me mira y no cuando me mira su amiga? [...] (BOLAÑO, 2004, p. 398-399)

Les questions relatives à la création littéraire sont au cœur de l'Œuvre du Chilien. Il les pose par l'intermédiaire de ses personnages ou les applique directement stylistiquement parlant, comme dans l'exemple ci-dessus.

C'est leur conception expérimentale propre de l'écriture postmoderne, qui se reflète dans leur esthétique, et le projet unitarisant et totalisant qu'ils partagent, qui font de Mario Bellatin, Álvaro Enrigue et Roberto Bolaño, trois écrivains incontournables de l'aire hispano-américaine.

b. La posture idéologique : modernité vs. postmodernité :

i. Des personnages modernes et/ou postmodernes :

Personnage malade = monde malade ?

Comme le souligne la sémioticienne Alicia Vaggione dans son étude intitulée « Literatura/enfermedad: el cuerpo como desecho. Una lectura de *Salón de Belleza* de Mario Bellatin » (2009), « [...] se opera un deslizamiento en el que el cuerpo enfermo deviene puro desecho, puro material en el que ya no puede inscribirse ninguna forma de identidad ni ninguna forma de derecho.¹⁸⁴ » Le fait de mettre toujours en scène des personnages (réduits d'ailleurs à de simples corps) mutilés, monstrueux et malades correspond à une vision du monde – un monde en déperdition, en souffrance, corrompu, putréfié, contaminé, vide, un « desecho ». Le mal (tant la maladie que le concept moral) se dissémine à grande allure et se transmet à tous les personnages,

¹⁸⁴ VAGGIONE Alicia, « Literatura/enfermedad: el cuerpo como desecho. Una lectura de *Salón de Belleza* de Mario Bellatin », *Revista Iberoamericana*, Avril-juin 2009, Volume LXXV, n° 227, p. 476

comme s'il était irrécupérable. La tonalité qui l'emporte est donc pessimiste, fataliste et l'espoir n'a plus sa place. Ainsi, les personnages des œuvres de Bellatin, Bolaño et Enrigue témoignent d'un désir de représenter une société malade, tout autant que le sont les personnages, bien que sous différentes formes chez chacun d'eux. Si les personnages de Bellatin souffrent le plus souvent d'une infirmité, la solitude et l'isolement sont le lot quotidien de ceux de Bolaño, tandis que la corruption et la multiplication¹⁸⁵ affecte ceux d'Enrigue. Quoi qu'il en soit, les protagonistes des trois auteurs sont marginaux. Ils vivent en marge d'une société dans laquelle ils ne trouvent ni leur place, ni leur identité. C'est le reflet d'une société malade, amputée, mutilée, mutante, immatérielle et vide – postmoderne – que l'on voit à travers eux.

ii. La forme comme témoignage d'une inscription dans la (post)modernité :

Les œuvres des trois auteurs cristallisent elles aussi la position qu'ils affichent face à-vis de la postmodernité. Par exemple, *Condición de las flores* (2008) de Bellatin, un recueil de maximes et de phrases sur l'écriture, révèle les « [...] procesos de escritura de Mario Bellatin o qué supone para él la condición de ser escritor y trabajar perpetuamente con palabras (flores) que está obligado a intentar hacer que perduren aunque esto suponga sustraerles gran parte de su frescura y olor.¹⁸⁶ » Ledit livre dévoile quelques clés de l'interprétation de l'Œuvre du Mexicain – particulièrement de *Flores* (2000) –, comme la métaphore florale, qui renvoie au processus de création littéraire, aux mots, disséminés tels des pétales dans ses œuvres, et comme la prégnance du pessimisme et du thème métaphysique de la mort dans ses écrits (« sustraerles gran parte de su frescura y olor. »). Cette dernière citation met en lumière l'esthétique de Bellatin, qui repose sur la « dévitalisation » des mots, sur l'extraction de leur carapace, de leur enveloppe appétante, séduisante, pour y dénicher leur (quint)essence, leur sens profond. La fleur est donc une métaphore métafictionnelle ; Bellatin l'effeuille pour accéder au pistil, de la même façon qu'il dés-

¹⁸⁵ J'entends par « multiplication » la tendance des personnages à devenir un autre (*Hipotermia*) ou à se rappeler être un autre (*Vidas perpendiculares*).

¹⁸⁶ CONESA Abelardo, « Mario Bellatin: objetos de decoraciones florales », in « Dossier: Mario Bellatin: El experimento infinito », *El coloquio de los perros*, 2011

écrit pour accéder au sens caché d'un mot, et par extension, de la réalité, du monde. Il dissèque, ce qui vaut le titre *Disecado* à son roman de 2011. Cette métaphore de la fleur est révélatrice du choix esthétique assumé par Bellatin ; l'écriture fragmentaire postmoderne.

iii. Des entrevues révélatrices de la posture des auteurs face au concept de (post)modernité :

Les trois auteurs de ce corpus appartiennent « historiquement » à la postmodernité, puisqu'ils sont nés dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle (respectivement en 1960, 1953 et 1969) et ont commencé à publier à partir des années 80-90. Mais comment se positionnent-ils face à cette postmodernité ? Se considèrent-ils comme postmodernes ? Enfin, se reconnaissent-ils dans les traits caractérisant l'esthétique postmoderne qu'énumèrent les théoriciens précédemment présentés ?

Álvaro Enrigue revendique un héritage littéraire in/pluritemporel. Son œuvre puise dans la tradition, la modernité et la postmodernité, pour former une combinaison hybride. Bien que son esthétique fragmentaire trahisse son inscription dans la postmodernité littéraire, ses références et inspirations sont, quant à elles, hétéroclites.

Roberto Bolaño et Mario Bellatin partagent une volonté – affirmée – de rupture. Mais cette rupture passe par l'exploitation de toute une tradition littéraire pour la transcender, la dépasser, l'actualiser. Bolaño s'opposa dès ses débuts au *boom* en créant un mouvement littéraire, l'infra-réalisme, dont il rédigea le Manifeste en 1975 à México. Il s'agit à la fois d'un mouvement d'opposition (à l'académisme, aux canons en vigueur, au conformisme, à l'ordre) et d'un mouvement de subversion (littéraire, artistique, de la réalité), autour duquel gravitèrent les poètes José Vicente Anaya, Rubén Medina, Mario Santiago Papasquiaro et José Rosas-Ribeyro. Rappelons que la rébellion, la contestation, la démythification/désacralisation de la réalité et la subversion sont des valeurs-clés qui perdurèrent et parcourent d'ailleurs toute l'Œuvre

de Bolaño. L'assertion suivante corrobore cette idée : « Se escribe fuera de la ley. Siempre. Se escribe contra la ley. No se escribe desde la ley.¹⁸⁷ » Bellatin rompit avec la tradition littéraire d'une autre manière, en proclamant l'indépendance de l'écrivain et de l'oeuvre par rapport au contexte d'écriture. Bellatin ne veut être lié à aucun courant littéraire. Peut-être est-ce pour cette raison qu'il omet volontairement toute référence (spatiotemporelle) à une société déterminée dans ses récits.

Non content d'être rupturistes, les deux auteurs rappellent leur ancrage dans la postmodernité à travers le traitement de problématiques liées à l'ère globale dans leurs œuvres : l'isolement, la solitude, le mal-être. L'écriture de Bolaño revêt effectivement toujours une dimension globale, universelle et postmoderne. Les principales questions qu'il aborde dans ses textes sont contemporaines et concernent la société dans son ensemble. Nous pouvons citer à titre d'exemple la quête identitaire – qui aboutit difficilement dans un monde qui uniformise, « formate » les individus, où chacun se retrouve seul, à la dérive, sans repères – ; la décadence ; le sentiment de vacuité – dans une société de consommation qui ne satisfait pas à long terme notre vide intérieur – ; la relation entre le Mal et la littérature ; l'éclatement du monde, de l'être, de l'écriture – qui met fin à l'utopie totalisante du projet émancipateur incarné par les Lumières – ; ainsi que la désillusion – essentiellement face à l'échec de la modernité.

La littérature postmoderne s'inscrit dans la continuité logique de l'ère du doute instaurée par le philosophe allemand Friedrich Nietzsche. Elle est marquée par un quadruple scepticisme que répertorie le poète et critique péruvien Miguel Ildefonso dans son article « La postmodernidad en *Tres Novelas* de Mario Bellatin »¹⁸⁸ ; un scepticisme politique (l'auteur remet en cause les grandes récits légitimateurs de la modernité et doute de la viabilité d'un projet émancipateur global) ; un scepticisme éthique (l'auteur doute de l'existence d'une éthique universelle) ; un scepticisme

¹⁸⁷ GRAS MIRAVET Dunia, « Entrevista con Roberto Bolaño », *Cuadernos Hispanoamericanos*, Octobre 2000, n° 604, p. 65

¹⁸⁸ ILDEFONSO Miguel, « La postmodernidad en *Tres Novelas* de Mario Bellatin », *Mundo Alterno*, Septembre 2004

métaphysique (l'auteur nie l'immutabilité de la nature humaine et toute possibilité de prédire son devenir) ; et un scepticisme épistémologique (l'auteur doute que la vérité se trouve dans l'esprit de l'homme et qu'elle soit accessible par l'apprentissage).

D'un point de vue narratif, tant Enrigue, que Bolaño et Bellatin se rattachent à la postmodernité en fondant leur écriture sur le fragment et la pluralité. Pour ce, ils privilégient deux techniques, le perspectivisme et la plurivocité. Chez Enrigue, la polyphonie domine en donnant la parole à plusieurs personnages, interrompant ainsi constamment le cours de la narration. Bellatin fait de même en fractionnant son texte en diverses sections narratives qui renvoient à différents personnages, soit sous la forme hétérodiégétique, soit sous la forme homodiégétique. Quant à Bolaño, il fait intervenir une multiplicité de personnages dont les discours se croisent sans cesse dans des œuvres parfois monumentales. Remarquons que la pluralité des points de vue vise par la même occasion à contrer le discours univoque de la modernité.

Bolaño ne renie pas ses sources d'inspirations littéraires :

Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad. Creo que mi novela [*Los detectives salvajes*] tiene casi tantas lecturas como voces hay en ella. Se puede leer como una agonía. También se puede leer como un juego.¹⁸⁹

Borges et Cortázar conditionnent l'écriture de Bolaño au point d'émailler tous ses textes. La dimension métafictionnelle (le jeu avec le lecteur et la réflexion sur l'acte de création), l'indétermination (spatiotemporelle), la symétrie, la crise d'identité, le décentrement, le personnage d'écrivain-lecteur, la structure fragmentaire et l'humour (l'ironie, la parodie) des œuvres de Borges ne le quittèrent pas. De même, l'atmosphère inquiétante, voire terrifiante, chaotique, les thèmes de la folie, du double et de l'entre-deux des œuvres de Cortázar eurent un impact aussi important sur Bolaño. En reconnaissant cette influence, le Chilien admet une certaine filiation avec la postmodernité – souvenons-nous que Borges est considéré comme éminemment postmoderne.

¹⁸⁹ BOLAÑO Roberto, *Entre paréntesis*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 327

La postmodernité est une crise à différents niveaux (contre la modernité, contre la tradition littéraire, contre le *boom*), qui s'exprime dans l'œuvre des trois auteurs de mon corpus de trois façons. Tout d'abord, ils se démarquent des auteurs du *boom* latino-américain. Ensuite, ils démythifient le discours (légitimateur, utopique et totalisateur) de la modernité, qu'ils considèrent comme un leurre. Enfin, ils démontrent l'incapacité (de l'art) à représenter, à traduire la vérité historique.

Le caractère rupturiste, miroir (dépeindre la société de l'ère postmoderne), fragmentaire et pessimiste – idéologie, contenu, esthétique, tonalité – de l'écriture de Bellatin, Bolaño et Enrigue attestent de leur inscription affichée dans la postmodernité, sans pour autant renier tout un héritage culturel. Dire qu'ils sont postmodernes ? Oui. Antimodernes ? Pas tout à fait, car ils nourrissent un espoir totalisant dont nous étudierons les manifestations dans les prochaines parties de ce travail.

Le fait d'avoir défini les concepts-clés de ma thèse – à savoir *totalité*, *modernité* et *postmodernité* – dans cette première partie nous arme pour les suivantes, qui se centrent sur le principal paradoxe et défi du roman postmoderne ; concrétiser une ambition totalisante à travers une écriture fragmentaire dont les artifices – structurels, rhétoriques, formels et narratifs – seront exposés et analysés dans ma prochaine partie.

c. La posture esthétique : totalité vs. éclatement :

Avant même d'évoquer la propre perception qu'ont les trois auteurs de leurs œuvres ainsi que la représentation qu'ils en font de façon intra- ou extra-textuelle, il semble pertinent de résumer l'esthétique de ces derniers à travers une critique, celle de Jordi Carrion. Jordi Carrion est un romancier, traducteur et critique littéraire espagnol né en 1976 à Tarragone (Catalogne). Après avoir obtenu le titre de docteur en Sciences Humaines à l'Université Pompeu Fabra (Barcelone), il y a enseigné la littérature contemporaine et la création littéraire. Parmi ses écrits, l'on peut citer les romans *Ene* (2001) et *Los muertos* (2010) ainsi que ses chroniques de voyage *La brújula* (2006), *GR-83* (2007), *Australia. Un viaje* (2008), *La piel de La Boca* (2008), *Crónica de viajes* (2009), *Norte es Sur. Crónicas americanas* (2009). Il voyagea à maintes reprises au cours de sa vie et de sa carrière. J'ai choisi ce critique plutôt qu'un autre pour illustrer la principale caractéristique de l'écriture bellatinesque, bolañesque et enriguéenne ; la transfusion textuelle (ou perfusion transtextuelle, pour reprendre les termes de Gérard Genette) et la réécriture consécutive. Ainsi, Carrion souligne le fait que Bolaño n'a jamais rompu avec les pratiques du *boom*, mais se les est appropriées et les a adaptées à une réalité changeante, toute autre :

Por su extensión, "Los detectives salvajes" parece una catedral. Recuerda a las grandes catedrales de los autores del Boom. Pero cuando miras con atención el interior de esa estructura, te encuentras con **un campamento de chabolas**. Si Vargas Llosa o García Márquez erigieron sus obras maestras con materiales prestigiados por el realismo francés o por el modernismo anglosajón, materiales nobles, Bolaño en cambio se apropió de **los materiales más pobres de su época**: el diario de un adolescente, la entrevista, el testimonio, incluso el chiste gráfico de sombreros mexicanos. Su camino es el de "Rayuela", no el de "Cien años de soledad" o "La ciudad y los perros". Como Gaudí, que **a partir de la cerámica rota inventó un nuevo estilo**, Bolaño construye su libro con **elementos narrativos residuales, periféricos, sin aura de prestigio**. El resultado es un campamento de chabolas donde viven decenas de personajes fascinantes, profundamente literarios, que buscaban la poesía y se encontraron con **la violencia** y con **el fracaso**. Donde ellos fracasan, la novela triunfa. Anti-catedral.

Cet extrait insiste sur le caractère pessimiste, minimaliste, dépuré et simple de la littérature postmoderne, qui s'éloigne définitivement de la tonalité optimiste et vitaliste, de l'extension et de la pomposité stylistique des auteurs du *boom*. Pour Carrion, le Chilien dépasse le *boom* (« inventó un nuevo estilo ») en procédant au fameux *collage* – qui consiste à rassembler des éléments épars marginaux (« los

materiales más pobres de su época », « elementos narrativos residuales, periféricos, sin aura de prestigio ») – pour représenter une société dépourvue d'identité mythique – sur la quelle se fondait jusqu'alors la « nation ».

Les caractéristiques auxquelles se réfère Jordi Carrion ne sont pas uniquement applicables à Bolaño. Elles illustrent les fondements de l'esthétique bellatinesque, minimaliste, asceptisée, concise, économique, égyptique, suggestive, comme en témoigne Gabriel Agosín dans son article « Bellatín Planet: El fabuloso mundo de Mario Bellatín » (2004) :

Su estilo parco y austero, la carencia de recursos y la narración aséptica le permite acercarse y rescatar el mundo under de los travestis, las perversiones sexuales, el fanatismo religioso o las debilidades físicas que a otros llevaría a explotar el morbo, la postura moralizante o al realismo sucio, como es la apuesta del también mexicano Guillermo Fadanelli.¹⁹⁰

i. Un projet totalisant, plusieurs voies d'écritures :

Un véritable projet, qui prend la forme d'un système – ou univers – littéraire, régit et structure l'écriture de Bolaño, d'Enrique et de Bellatín. Mais comment se matérialise-t-il au sein de la fiction de chacun d'eux ?

Avant d'approfondir la question, il semble pertinent de revenir sur la notion de « posture auctoriale ». Effectivement, nos trois écrivains laissent transparaître dans leurs textes – de façon codifiée et/ou voilée – leur(s) « posture(s) littéraire(s) », pour reprendre le titre de l'essai de Jérôme Meizoz¹⁹¹. Ce dernier précise ce qu'il entend par « posture d'auteur » à travers un dialogue entre deux personnages, le Curieux et le Chercheur¹⁹² :

¹⁹⁰ AGOSIN Gabriel, « Bellatín Planet: El fabuloso mundo de Mario Bellatín », Buenos Aires, *Página/12*, 19 septembre 2004

¹⁹¹ Cf. MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires : mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève : Slatkine érudition, 2007, 210 p.

¹⁹² Cf. MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires : mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève : Slatkine érudition, 2007, pp. 15-32

[...] ces actes énonciatifs et institutionnels complexes, par lesquels une voix et une figure se font reconnaître dans le champ littéraire.¹⁹³

[...] la mise en scène médiatique d'un trait physique ou d'un geste de l'homme célèbre.¹⁹⁴

Meizoz conclut en soulignant les trois acceptions à retenir du substantif « posture » : textuelle (rhétorique), contextuelle (action) et *ethos* (manière d'être).¹⁹⁵ Ce sont là trois dimensions faisant l'objet d'une critique au sein du récit. L'auteur donne ainsi au lecteur un regard personnel sur son Œuvre, sur les autres œuvres (regard métatextuel), sur son époque (regard contextuelle ou sociétal) et sur son expérience de vie (*ethos*). C'est en ce sens que la posture entretient une relation étroite avec l'autofiction, définie elle-même comme les manifestations (mises en scène) de l'auteur et de son Œuvre dans la fiction. Une autre acception jusqu'alors non mentionnée – et pourtant fondamentale – du terme de « posture » est celui de *persona*.¹⁹⁶ Cette notion latine se réfère au masque dramatique que peut revêtir l'auteur dans ses écrits. Elle souligne l'importance du jeu avec le lecteur, en se montrant à lui de façon codifiée, voilée. De sorte que ce dernier ne puisse pas établir de correspondance parfaite entre le personnage principal et son auteur. Nous nous intéresserons dans ce travail uniquement à la figure d'auteur « auto-représentée » – façonnée par l'écrivain lui-même dans et hors de sa fiction –, et non « hétéro-représentée » – élaborée par d'autres acteurs¹⁹⁷.

Chez Bolaño, le projet totalisant prend la forme d'une enquête policière, d'une investigation scientifique, dont le but est de chercher la bonne façon de transcrire l'ineffable, l'indicible, l'irreprésentable (un sentiment, une scène en mouvement, le flux de pensées), de représenter le monde.

¹⁹³ MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires : mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève : Slatkine érudition, 2007, p. 11

¹⁹⁴ MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires : mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève : Slatkine érudition, 2007, p. 15

¹⁹⁵ MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires : mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève : Slatkine érudition, 2007, p. 17

¹⁹⁶ MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires : mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève : Slatkine érudition, 2007, p. 19

¹⁹⁷ MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires : mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève : Slatkine érudition, 2007, p. 19

Tant dans l'œuvre de Bolaño, que dans celle de Bellatin et d'Enrigue, la totalité s'exprime également à travers un jeu qui lie et unit simultanément les différents membres de la fiction : lecteur, narrateur et auteur.

À la question « – Hay muchos guiños en sus libros, ¿cree que la literatura es también un juego? », Roberto Bolaño répond :

Son más de los que se imaginan, porque la mayoría de mis guiños no los capta nadie. Sólo yo. Deben ser muy malos. La literatura es un ejercicio aburrido y antinatural, entonces si no te lo tomas como un juego, o también como un juego, puede llegar a convertirse en un suplicio.¹⁹⁸

Le Chilien ne conçoit pas la littérature sans jeu, sans énigmes, sans indices, sans mystères. Aussi, l'empreinte du genre policier est toujours présente dans ses œuvres.

Ce jeu triangulaire – entre lecteur, narrateur et auteur – rend la fiction ludique et didactique. L'étude de cette dimension me paraît indispensable pour comprendre la visée communicative de la littérature postmoderne. L'auteur se voit confier la mission de transmettre un message au lecteur et de le guider afin qu'il en prenne connaissance.

Enrigue, Bellatin et Bolaño empruntent des chemins différents – d'un point de vue formel et esthétique – ou dire le tout. Les deux premiers optent pour la brièveté et le minimalisme, comme pour signifier leur rejet du projet utopique totalisant de la modernité – bien qu'ils utilisent des stratégies rhétoriques totalisantes –, tandis que le dernier privilégie l'extension et la densité narratives, comme s'il souhaitait se réapproprier le projet de roman total et lui donner une nouvelle vie – ce malgré l'élaboration de personnages qui subissent les dégâts d'une modernité inaboutie.

Les trois auteurs latino-américains ne se distinguent pas uniquement formellement et esthétiquement, mais également au niveau symbolique. Ils tentent de représenter la société qui est la leur (un macrocosme) à travers des symboles (des

¹⁹⁸ CÁRDENAS María Teresa et DÍAZ Erwin, « Fragmentos de una conversación desconocida: Bolaño y sus circunstancias », *El Mercurio*, 25 octobre 2003

microcosmes). Ainsi, le corps mutilé des personnages du Mexico-péruvien renvoie à toute une société mutilée, le labyrinthe que parcourent les personnages du Chilien – perdus, à la dérive, sans parvenir à leur but –, ébauche un monde chaotique. Enfin, la simultanéité temporelle qui caractérise les fictions du Mexicain, cristallisée dans les vies parallèles de Jerónimo Rodríguez Loera, symbolise pareillement le désordre régnant. Le personnage – amputé, incomplet –, le mouvement et l’alternance spatiotemporelle sont trois procédés distincts participant à la déconstruction du texte. L’on peut parler de stratagèmes différents, mais d’un dessein commun, qui unit Bellatin, Bolaño et Enrigue.

Dans leur Œuvre, Enrigue, Bellatin et Enrigue parodient à travers l’ironie les ambitions utopiques (et vaines ?) de la littérature latino-américaine postmoderne. Paradoxalement – et parallèlement –, ils poursuivent le même dessein, en recourant à de nombreux procédés de totalisation tels le mélange des genres littéraires ou une réflexion sur l’art d’écrire à travers les personnages et l’humour.

À cette intention totalisante partagée – qu’elle soit assumée ou décriée –, les trois écrivains opposent et marient un propos antitotalisant qui transparaît dans la structure et l’esthétique de leurs œuvres.

ii. Bellatin, Bolaño et Enrigue et la question de l’antitotalité et de l’éclatement :

Une question demeure : qu’est-ce que l’antitotalité ? Dans *La Totalité* (1997), le philosophe Christian Godin définit l’antitotalité comme « l’ensemble des modalités qui empêchent l’art, spontanément ou de manière consciente, de se prétendre l’expression de la totalité de l’univers ou un ensemble harmonieux.¹⁹⁹ » Il cite trois formes anti-totales : la détotalisation (qui suppose une totalité préalable), le fragment et l’inachevé.

¹⁹⁹ GODIN Christian, *La totalité. La totalité réalisée : Les arts et la littérature*, Seyssel : Champ Vallon, 1997, Livres I, Volume 4, p. 102

Alors que jusqu'à la Renaissance, les artistes banissaient le fragment et défendaient le tout, par la suite, ils ont progressivement dénoncé la complétude et ont opté en majorité pour une esthétique de la dislocation. Bolaño, Bellatin et Enrígue ne font pas exception à ce phénomène. Mais ils ne rompent pas pour autant avec une visée totalisante.

Si leur Œuvre constitue un catalogue de stratégies antitotalisantes, comment eux-mêmes se positionnent vis-à-vis de l'antitotalité ?

À elle seule, « La parte de los críticos » est une métaphore de la posture littéraire de Bolaño par rapport à la totalité. Effectivement, Archimboldi incarne une utopie auctoriale, celle de tout dire dans une œuvre. Dans le roman, l'on perçoit un double niveau de lecture, l'un diégétique, l'autre métafictionnel. Ainsi, Pelletier, en se référant à un Archimboldi proche mais inatteignable à la toute fin de la partie 1 du roman, laisse entendre que la totalité, bien qu'à portée de main, demeure une utopie. On s'en approche, mais on ne la saisit pas :

—Archimboldi está aquí —dijo Pelletier—, y nosotros estamos aquí, y esto es lo más cerca que jamás estaremos de él. (BOLAÑO, 2004, p. 207)

En effet, tout comme la totalité, l'antitotalité est peut se concevoir comme un objectif. Dans ce sens, Bellatin présente la littérature comme un amas uniforme et homogène qu'il faut contrer, comme le confirme cette l'assertion suivante :

Creo que todos los libros son lo mismo. Por eso, y con la intención de apaciguar esa suerte de estandarización, utilicé el recurso de apelar a una serie de tradiciones, ajenas a nuestro contexto, para darles a algunos de ellos un determinado recubrimiento. Aquello ocurrió especialmente con *El jardín de la señora Murakami*; *Shiki nagaoka: una nariz de ficción*; *La mirada del pájaro transparente*; *Bola negra* y *Jacobo el mutante*.²⁰⁰

La structure de l'œuvre porte d'ores et déjà en elle le reflet d'une posture esthétique : l'impossible totalisation. Ce n'est d'ailleurs pas sans raison que Bolaño subdivise son roman clé 2666 (2004) en cinq parties. Le 5 n'est pas un chiffre anodin. Il

²⁰⁰ BELLATIN Mario, « Underwood Portátil. Modelo 1915 », 1999, *Fractal*, n° 12, p. 91

connote l'incomplétude, l'inachevé et l'antagonisme de par sa géométrie : il se compose d'un demi-carré et d'un demi-cercle, qui de surcroît se tournent le dos l'un l'autre. La scission en deux du carré et du cercle et leur opposition spatiale renvoient à l'inévitable mouvement qu'opère l'auteur entre le tout et l'antitout.

Dans une réflexion métalittéraire faite par l'un des personnages-écrivains (*alter ego*) d'*Hipotermia* (2006), Enrigue revient sur les procédés structuraux qu'il met en place dans ses récits :

Los cuentos que me gustan, los que me vuelven loco de ganas y envidia de escribir así, tienen la lógica deslumbrante del viejo vasco: les falta un pedazo y esa falta los transforma en una mitología, apelan al mínimo común denominador que nos hace a todos más o menos iguales. (ENRIGUE, 2006, p. 135)

Pour l'écrivain, l'énigme est l'élément clé d'un récit. Celle-ci repose sur une rétention d'informations ou une incertitude (« les falta un pedazo »). En fin de compte, il ampute ses textes volontairement afin de les doter d'une dimension mythique. Cette troncation forcée fait ainsi partie de sa poétique de l'antitotalité.

L'antitotalité est celle de la structure, de l'esthétique, mais pas seulement. Elle atteint également le corps. L'infirmité – notamment l'absence d'un membre ou d'une partie d'un membre – ou la difformité sont des thématiques récurrentes dans l'Œuvre de Mario Bellatin. Ainsi, le protagoniste de *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción* (2001) est doté d'un nez gigantesque, celui de *Perros héroes: Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois* (2003) est paraplégique (il se déplace en fauteuil roulant), l'un des personnages de *Flores* (2000) est manchot.

L'antitotalité rime avec poésie. La poésie est le genre antitotal par antonomase :

Tout l'attrait de la poésie repose sur cet acte d'isoler, de séparer quelque chose du Tout, et réside en ce qu'on fournit à l'isolé un centre de gravité propre, par quoi il se forme à nouveau en un Tout²⁰¹

Avec le poétique, une première détotalisation – dépuration – du langage s'opère.

Mais l'antitotalité ne serait-elle pas un leurre, d'autant que « Le fragment présent vaut synecdotiquement pour le tout absent – et pour un tout inimaginable.²⁰² » ? Le fragment est une « micro-totalité ». La polysémie, l'univers se cache, est suspendu dans un fragment.

La dimension totalisante de la poésie réside dans son pouvoir d'évocation. Novalis est un exemple de poète dont le dessein est d'élaborer une poésie « qui soit l'origine (l'expression) et la fin (la manifestation) de tout, en même temps que totalité absolue, comme univers » (p. 286).

Si la réalité peut s'atteindre paradoxalement par la fiction²⁰³, pourquoi la totalité ne pourrait pas se concrétiser par le fragment, par la mise en place d'une forme et d'un contenu antitotal ?

²⁰¹ MORITZ Karl Philipp, *Le Concept d'achevé en soi et autres écrits (1785-1793)*, Paris : PUF, 1995, p. 194

²⁰² GODIN Christian, *La totalité. La totalité réalisée : Les arts et la littérature*, Seyssel : Champ Vallon, 1997, Livres I, Volume 4, p. 124

²⁰³ À ce sujet, Bellatin fait le commentaire suivant : « Es curioso cómo el juego de inventar realidades, de recrear mundos imaginados, haya sido precisamente un método para reconocer y formar parte del universo de lo concreto.²⁰³ »

Cf. BELLATIN Mario, « Underwood Portátil. Modelo 1915 », 1999, *Fractal*, n° 12, p. 91

DEUXIÈME PARTIE :

La structure de l'Œuvre postmoderne ou le paradoxe de la totalité

La structure revêt une importance de taille à l'ère postmoderne car elle a une fonction spéculaire métaphorique. En effet, elle renvoie l'image qu'a l'auteur de la société postmoderne. Cette image est décadente, parcellisée, hétérogène, hybride, tant que Bellatin, que chez Bolaño et Enrigue. Que cache donc cette structure ? Que révèle-t-elle ?

Deux objectifs antagoniques s'allient au sein de la littérature postmoderne. Ils sont décrits par Umberto Eco à travers le syntagme « Esthétique du chaosmos », comme un mouvement de balancier entre le chaos et le cosmos, le fragment/multiplicité et l'unité/continuité.

Les trois auteurs de ce corpus caressent un projet littéraire unitaire – totalisant. Leur Œuvre se veut Une. Ce qui attire notre attention est le paradoxe qui en découle, puisqu'ils tentent de réaliser ce projet en ayant recours au fragment – détotalisant. Pour comprendre cet aspect, il convient d'étudier la structure des textes de Bellatin, Bolaño et Enrigue. Une structure simultanément pluriréférencielle (la pluralité opérable), autoréférencielle (la fractalité), successive (la sérialité) et discontinue (la fragmentarité).

1) L'unité de l'Œuvre :

a. La théorisation d'un concept genettien :

Dans son essai intitulé *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance*²⁰⁴ (1994), le théoricien français Gérard Genette établit une classification bipartite pour définir les œuvres d'art ; d'un côté, il range les œuvres *immanentes*, et de l'autre, il classe les œuvres *transcendantes*²⁰⁵. L'immanence renvoie au principe selon lequel

²⁰⁴ GENETTE Gérard, « Immanences plurielles », in *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance*, Paris : Seuil, 1994, p. 185-238

²⁰⁵ L'étymologie latine des deux termes nous éclaire sur leur sens. L'adjectif « immanente » vient du verbe latin IMMANERE, qui signifie « demeurer », et renvoie à la pérennité du sens de l'œuvre, à son caractère intrinsèque. L'adjectif « transcendante » vient du verbe latin TRANSCENDERE, qui signifie « passe au-delà », et renvoie à ce que le texte dissimule, tait, et permet pourtant d'accéder à une autre dimension (d'interprétation, de compréhension, de lecture). L'immanence (ce qui existe en son sein) ne s'oppose pas à la transcendance (ce qui surpasse), mais celle-ci complète cette première.

tout est intérieur à tout (E. Le Roy, *Dogme et critique*, 9-10 ds Foulq.-St-Jean 1962), toutes les œuvres sont contenues en une seule, tout se répète. La transcendance – souvent un complément du caractère immanent de l'œuvre – fait, quant à elle, référence à la façon « dont une œuvre peut brouiller ou déborder la relation qu'elle entretient avec l'objet matériel ou idéal en lequel, fondamentalement, elle « consiste », [à] tous les cas où s'introduit une sorte ou une autre de « jeu » entre l'œuvre et son objet d'immanence.²⁰⁶ » Dans son jeu, l'auteur vise à rendre le(s) sens du texte difficilement accessible au lecteur, telle une chasse au trésor. Les œuvres *transcendantes* se subdivisent en trois catégories en fonction du mode choisi ; la transcendance *par pluralité d'immanence* (l'œuvre existe en plusieurs objet « non identiques et concurrents²⁰⁷ », comme c'est le cas des œuvres à répliques), qui se traduit par l'équation *n objets d'immanence pour 1 œuvre* ; la transcendance *par partialité* (lorsque l'œuvre « se manifeste de manière fragmentaire ou indirecte²⁰⁸ », incomplète et défective, lacunaire, à trous, soit lorsque certaines parties « restent momentanément ou définitivement hors d'atteinte²⁰⁹ », comme c'est le cas de la *Vénus de Milo* sans ses bras, des ébauches et esquisses d'un texte), qui se traduit par l'équation *1/n objet d'immanence pour 1 œuvre* ; et la transcendance *par pluralité opérable*²¹⁰ – qui nous intéresse tout particulièrement – (lorsque plusieurs œuvres sont rattachées à un objet seul et même d'immanence, qui peut revêtir plusieurs sens, diverses interprétations, comme c'est le cas des adaptations), qui se traduit par l'équation *n œuvres pour 1 objet d'immanence*). Concernant le dernier mode évoqué, plus que de « pluralité opérable », nous pourrions parler d' « unité opérable », puisque les différentes œuvres, une fois rassemblées, apparaissent comme un ensemble, une

²⁰⁶ GENETTE Gérard, « Immanences plurielles », in *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance*, Paris : Seuil, 1994, p. 185

²⁰⁷ GENETTE Gérard, « Immanences plurielles », in *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance*, Paris : Seuil, 1994, p. 186

²⁰⁸ GENETTE Gérard, « Immanences plurielles », in *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance*, Paris : Seuil, 1994, p. 186

²⁰⁹ GENETTE Gérard, « Manifestations partielles », in *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance*, Paris : Seuil, 1994, p. 239

²¹⁰ L'écrivain et scientifique allemand Johann Wolfgang von Goethe s'érige en représentant de la pluralité opérable – ou de l'unité de l'Œuvre. En effet, son Œuvre constitue un tout organique cohésif, dont les parties renvoient – subrepticement et inter/autotextuellement – à ce dernier. À la fin de sa carrière, il la considéra comme historiquement achevée.

unité. Soit les œuvres qui conforment l'Œuvre sont une autre version de la même œuvre – comme si l'auteur n'était jamais satisfait de la précédente et poursuivait sa tentative perfectionniste sans y parvenir –, soit elles se croisent – à travers leurs personnages, leurs thèmes.

La pluralité – ou unité – opérable s'oppose catégoriquement au formalisme russe, à l'école critique issue du Cercle Linguistique de Moscou (des années 1920), qui considérait qu'une œuvre littéraire ne devait exister que par elle-même, ne renvoyer à aucune autre, à aucun auteur ni à aucun contenu extérieur, et devait s'envisager simplement du point de vue de sa forme, tel un ensemble d'éléments syntaxiquement ordonnés.

Le théoricien français approfondit son analyse en proposant quatre critères constitutifs de l'identité opérable de plusieurs œuvres : l'identité thématique (un ou plusieurs thème(s) récurrent(s)), l'identité de mode, l'identité de structure (de la phrase, du roman) et l'identité génétique (le même auteur)²¹¹, auxquelles il ajoute l'identité générique²¹² (dans ses deux acceptions ; des personnages ou des types de personnages que l'on retrouve d'une œuvre à l'autre, et la continuité du/des genre(s) littéraire(s) choisi(s)²¹³). Enfin, il considère l'œuvre à immanence plurielle transcendantale (*par pluralité opérable*) incomplète, voire dépourvue de sens, si elle n'est pas perçue comme un tout, un ensemble, un bloc sémantique indivisible : « Elle ne « consiste » pas en chacun de ses objets d'immanence, mais dans leur totalité – une totalité dont seul l'usage fixe, ou plutôt *module*, la définition.²¹⁴ » Notons que Genette s'oppose au philosophe nord-américain Nelson Goodman, qui ne conçoit pas qu'une œuvre littéraire puisse rassembler plusieurs textes distincts. Pour Goodman, les

²¹¹ GENETTE Gérard, « Immanences plurielles », in *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance*, Paris : Seuil, 1994, p. 231-232

²¹² GENETTE Gérard, « Immanences plurielles », in *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance*, Paris : Seuil, 1994, p. 233

²¹³ GENETTE Gérard, « Immanences plurielles », in *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance*, Paris : Seuil, 1994, p. 234-235

²¹⁴ GENETTE Gérard, « Immanences plurielles », in *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance*, Paris : Seuil, 1994, p. 238

diverses « versions » de l'œuvre *originale* ne modifient pas le statut non opéréal de cette dernière.

Le deuxième mode d'œuvre transcendante que décrit Genette dans sa classification théorique – tout particulièrement dans la section intitulée « Manifestations partielles²¹⁵ » –, la transcendence par partialité, nous intéresse également en tant qu'il est exploité par nos trois auteurs hispano-américains dans leurs écrits. Effectivement, non seulement Bellatin, Bolaño et Enrigue font de la somme de leurs œuvres une unité « opérée », un puzzle complet, mais ils mettent également en place/marche un processus d'occultation, de camouflage, de dissimulation pour rendre difficile l'accès à l'objet d'immanence de l'œuvre, à son sens, à son interprétation, à son déchiffrement. Parmi les techniques employées, nous pouvons citer le blanc, l'omission, la digression, la fin ouverte. Les deux modes de transcendence – *par partialité* et *par pluralité opérée* – sont ouvertement didactiques et intellectualisants. Il s'agit de jouer avec le lecteur et de l'inviter à prendre part à la fiction tout en le formant à son rôle de lecteur « idéal » et en captant son attention – par le biais de l'énigme sous-jacente qui doit être résolue par lui. Dans tous les cas, la visée est le retour à l'unité, à la cohésion, à l'harmonie, en rassemblant les fragments (les différentes œuvres de l'auteur) et en comblant les lacunes, en déduisant les informations manquantes.

Genette part du principe – que je partage – selon lequel toute œuvre est incomplète, inachevée²¹⁶, en tant qu'elle ne renvoie pas à la totalité des connaissances, du monde, qui permettrait de saisir son objet d'immanence. Cela explique la nécessité impérieuse que revêt la transcendence d'une œuvre, en faisait

²¹⁵ GENETTE Gérard, « Manifestations partielles », in *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendence*, Paris : Seuil, 1994, p. 239-258

²¹⁶ À ce titre, je cite l'assertion de Genette : « [...] d'une certaine manière, de même que toute réception d'une œuvre est toujours « incomplète » au regard du caractère inépuisable de ses traits esthétiques, toute manifestation est toujours lacunaire au regard du caractère inépuisable de son appartenance artistique. Le fait d'incomplétude est donc inhérent à toute relation à l'œuvre d'art singulière, qui ne cesse, de proche en proche et aux titres les plus divers, d'évoquer la totalité virtuelle du monde de l'art [...] »

Cf. GENETTE Gérard, « Manifestations partielles », in *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendence*, Paris : Seuil, 1994, p. 246

écho à un univers sémantique, inter/auto/hyper/métatextuel²¹⁷, extérieur au champ de la fiction, pour l'enrichir.

Enfin, le théoricien français finit par établir une typologie quadripartite de la relation d'appartenance desdites « parties » (de l'œuvre transcendante *par partialité* ou *par pluralité opérable*) au « tout »²¹⁸. Dans cette vision synecdotique, soit la partie est considérée comme le « *fragment d'un individu* artistiquement insécable, dont l'unité est conçue comme une relation organique de cohésion » – contrairement au morcellement qu'inflige Bellatin à ses personnages – ; soit comme un « *élément dans un groupe* dont l'unité tient à une relation intentionnelle d'assemblage d'éléments autonomes » –, tels les romans-feuilletons, les sagas, les textes issus d'un « cycle » d'écriture²¹⁹, d'un recueil –, ce qui nous ramène à la définition de l'« unité opérable » ; soit comme une « relation de « parenté » qui tient à une identité de source » – on parle alors de parties *membres d'une même espèce* –, telles les œuvres d'un même auteur, d'une même période ; ou encore comme *membre d'une classe*, d'un genre. La deuxième partie de ce travail portera essentiellement sur la partie vue comme un élément dans un groupe, qui, une fois associée à d'autres parties (ou œuvres), prendra

²¹⁷ Le concept de transtextualité, qui désigne la relation entre un texte et un autre, est développé par Genette dans son essai *Palimpsestes : La littérature au second degré* (1982). Il regroupe plusieurs notions, telles l'intertextualité (une relation de coprésence entre deux textes ; la citation, le plagiat, l'allusion), l'autotextualité (une relation entre deux textes du même auteur par l'autocitation, une allusion interne, l'emploi répété de schémas stylistiques et thématiques présents dans une autre œuvre), l'hypertextualité (une relation entre un texte B, *hypertexte*, et un texte A, *hypotexte*, sur lequel il se greffe, en le travestissant, le parodiant par exemple) et la métatextualité (une relation de « commentaire » qui unit un texte à un autre dont il parle).

Cf. GENETTE Gérard, « Introduction », in *Palimpsestes*, Paris : Seuil, 1982, p. 7-16

²¹⁸ GENETTE Gérard, *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance*, Paris : Seuil, 1994, p. 242-247

²¹⁹ À titre d'exemple, les 137 œuvres d'Honoré de Balzac issues de différents genres littéraires (la poésie, le roman, le conte/la nouvelle, l'essai) appartiennent au cycle de la *Comédie humaine* (1830-1856). De même, et pour citer l'aire latino-américaine, le Colombien García Márquez donne naissance au cycle « Macondo », qui fait intervenir dans plusieurs œuvres des personnages récurrents et centre sa trame autour du village – mythique – de Macondo, telles que les romans *La hojarasca* (1955), *El coronel no tiene quien le escriba* (1961), *Los funerales de la Mamá Grande* (1962), *La mala hora* (1962), *Cien años de soledad* (1967), ou la nouvelle « Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo » (1968). À l'instar de Balzac, le Français Jean Giono projeta de publier un cycle romanesque en dix volumes, le cycle du « Hussard ». Le premier volume de la série, *Angelo* (écrit en 1945 et publié en 1958), avait pour but de « réinventer le XIXe siècle, pour mieux faire ressortir les tares du XXe siècle ». Mais l'auteur abandonna son projet initial et ne publia que trois romans : *Mort d'un personnage* (1948), *Le Hussard sur le toit* (1951), *Le Bonheur fou* (1957).

tout son sens, tendra vers la « complétude », l'achèvement – bien que ces notions soient inappropriées car, comme nous l'avons vu, une œuvre ne peut prétendre à la finitude.

Gérard Genette n'est pas le seul à théoriser les formes de totalisation structurale de l'œuvre. Le philosophe français Christian Godin part du principe selon lequel toute l'œuvre d'un écrivain forme une unité, une totalité, un ensemble indivisible : « Toute composition est une totalisation – un développement jusqu'à une forme achevée. Celle-ci peut advenir de deux manières différentes : par adjonction successive ; ainsi des poèmes isolés peuvent-ils finir par constituer des recueils, des chapitres d'abord séparés par former un moment. Mais la composition peut également se faire en vertu d'une poussée interne qui, à la manière d'un germe développé, fera surgir un ensemble. Le tout artistique peut donc naître, à la manière d'une machine, d'un assemblage de pièces extérieures – on le désignera sous le terme de totalité mécanique ; ou bien il peut surgir, à la manière d'un organisme, à partir d'une loi de développement interne – on l'appellera totalité organique.²²⁰ » Si l'on suit le raisonnement de Christian Godin, l'ensemble des œuvres de Bolaño, de Bellatin et d'Enrique constituent à la fois une totalité mécanique (par le biais de l'intertextualité, du travestissement, de la parodie, de la plurigénéricité) et une totalité organique (par le biais de l'autotextualité²²¹, du cycle romanesque). D'un point de vue mécanique, la structure essentiellement fragmentaire amène les sections, chapitres ou parties à former un tout – et amène par exemple des segments de vies à représenter la vie du

²²⁰ GODIN Christian, *La totalité. La totalité réalisée : Les arts et la littérature*, Seyssel : Champ Vallon, 1997, Livres I, Volume 4, p. 64

²²¹ Christian Godin souligne, en citant Lévi-Strauss, l'inévitable autoréférentialité des œuvres d'un même auteur – qui constituent un réseau de connexions – et leur caractère spéculaire (l'une permettant d'éclaircir un point, un aspect de l'autre). Il souligne, en citant Lévi-Strauss, l'inévitable autoréférentialité des œuvres d'un même auteur – qui constituent un réseau de connexions – et leur caractère spéculaire (l'une permettant d'éclaircir un point, un aspect de l'autre). Il évoque en outre la nécessité de les considérer comme un ensemble, un Tout insécable : « Parcourant « la voie des masques », Lévi-Strauss découvre l'analogie entre les œuvres et les mythes : pas plus que ceux-ci, les masques ne peuvent s'interpréter isolément les uns des autres ; chacun renvoie au contraire à tous les autres. »

Cf. GODIN Christian, *La totalité. La totalité réalisée : Les arts et la littérature*, Seyssel : Champ Vallon, 1997, Livres I, Volume 4, p. 101

personnage (de l'homme ?) dans son intégralité. D'un point de vue organique, le sens de chacune d'elles ne peut être saisi sans avoir lu les autres. En effet, les personnages passent d'un ouvrage à l'autre, leurs destins se poursuivent, se précisent au fin des romans, les thématiques se répètent et se présentent sous différents angles, et l'on distingue une certaine continuité/progression stylistique. Les œuvres ne sont donc pas « autonomes », de simples unités sémantiques et esthétiques, mais créent au contraire un tout une fois juxtaposées.

Pour certains critiques – comme c'est le cas de Bellatin, Bolaño et Enrigue –, la totalité n'est conçue que comme la somme des œuvres d'un auteur. C'est que le l'on nomme la totalisation rétrospective : « Dans un passage de *La Prisonnière*, Proust parle de ces grandes œuvres du XIX^{ème}, la *Tétralogie* [de Richard Wagner – pour la musique], *La Comédie humaine* [d'Honoré de Balzac – pour la littérature], *La Légende des siècles* [de Victor Hugo – pour la poésie], *La Bible de l'humanité* [de Jules Michelet – pour l'histoire], qui toutes sont le produit d'une totalisation rétrospective.²²² » C'est là qu'intervient le concept d'unité *opérale*.

Nous allons nous intéresser dans la prochaine partie à l'Œuvre de Bellatin, Bolaño et Enrigue comme l'élaboration d'un système, d'une unité totalisante, à travers le prisme de la théorie genettienne que nous venons de mettre en avant.

b. Le projet (unitaire) d'une vie : la création d'un système littéraire :

Selon la terminologie genettienne, le projet unitaire de l'Œuvre²²³ d'un auteur porte le nom de « pluralité ou unité opérale ». Il s'agit là de viser le tout par l'ensemble de ses œuvres. Trois options s'offrent alors à l'auteur, que j'ai choisi de résumer sous la forme de points :

1. La transcendance par pluralité opérale :

²²² GODIN Christian, *La totalité. La totalité réalisée : Les arts et la littérature*, Seyssel : Champ Vallon, 1997, Livres I, Volume 4, p. 100

²²³ Je distingue l'« Œuvre » de l'« œuvre ». La première renvoie à la somme des productions littéraires et artistique d'auteur, tandis que la seconde ne renvoie qu'à une seule de ces productions littéraires ou artistiques.

- a. Les œuvres-ponts : les personnages, les thématiques, les esthétiques, les genres, les modes, l'identité auctoriale (autoficition) se croisent, se répètent
- b. La duplication d'une même œuvre à l'infini comme reflet d'un perfectionnisme

2. *La transcendance par partialité :*

- a. Le processus d'occultation, de camouflage, de dissimulation, de troncation mis en place par l'auteur pour rendre difficile l'accès au sens du texte (son « objet d'immanence »).

Ces points démontrent que l'unité peut s'obtenir à travers trois voies distinctes : la réécriture d'une même œuvre – bien qu'avec quelques variantes –, qui tend vers l'œuvre « parfaite » ; la répétition de certains composants littéraires (esthétiques, structuraux, formels, narratologiques, thématiques, génériques, des personnages) d'une œuvre à l'autre d'un auteur, qui créent des « ponts », un réseau d'interconnexions ; et le jeu métafictionnel (didactique, cognitif et ludique) qui unit le lecteur et le narrateur visant à faire de ce premier un personnage actif à part entière dans la fiction. Ces trois chemins menant à l'unité opérable peuvent parfois se combiner au sein d'une même Œuvre.

Parfois, au-delà de ces procédés structuraux unitarisants, figure un projet de grande ampleur sur lequel repose le « système » littéraire de l'auteur. Ainsi, Mario Bellatin évoque son projet totalisateur d'écrire cent mille livres au cours de son existence : « Mario Bellatin a partir de ahora contará sus años de vida en libros y no en años, como es la costumbre. Cumplirá libros, por decirlo de alguna manera [...] »²²⁴. Il rappelle également dans *Cien mil libros de Mario Bellatin* la nécessité de tendre vers un objectif – y compris utopique – afin de s'en rapprocher. Il ne s'agit donc pas de l'atteindre, mais d'emprunter la voie qui permet d'y mener :

²²⁴ THAYS Iván, « Los cien mil libros de Mario Bellatin », Lima : El País, « Vano Officio », 21 mars 2012

Tengo escrito un librito sobre el proyecto. En líneas generales se trata de recuperar mi obra para tenerla físicamente conmigo y hacer con ella lo que me parezca necesario en ese momento. También pongo como fin tener 100 títulos –una cifra utópica porque nunca llegaré a ella– como una guía de escritura, como una suerte de vector. Tengo como regla siempre cargar con los libros, con al menos un ejemplar, para canjearlo según las circunstancias.²²⁵

Nonobstant, il n'omet pas de souligner l'invraisemblance de son projet totalisant à travers l'adverbe « puerilmente » :

Cuando *tres novelas* aparecieron publicadas en un mismo volumen, el escritor advirtió una suerte de unidad que le hizo pensar un tanto puerilmente en que todos los libros no son más que uno.²²⁶

Ici, Bellatin se sert de son *alter ego* fictionnel, mario bellatin (adulte), pour évoquer subrepticement son projet. Effectivement, une fois réunis, ses cent mille œuvres n'en formeraient qu'une. Une unité opérable confirmée par le narrateur homodiégétique à la fin du roman *Lecciones para una liebre muerta* (2005) :

Cuando tres novelas aparecieron publicadas en un mismo volumen, el escritor advirtió una suerte de unidad que le hizo pensar un tanto puerilmente en que todos sus libros no son más que uno solo. (BELLATIN, 2005, p. 130)

La création d'une Œuvre monumentale n'est pas l'objectif d'un seul homme à l'heure actuelle. Il est d'ailleurs partagé par Bolaño et Enrigue. Le premier, à travers les multiples connexions de différents ordres qui s'établissent entre ses nombreux ouvrages, vise à constituer un monde qui lui est propre, dont les composants sont respectés par chacun de ces derniers (styles, personnages, structure, rythme, genre). 2666 en est un exemple. Le monumental roman est subdivisé à son tour en 5 romans qui partagent une trame commune. L'ami de l'auteur, Ignacio Echevarría, explique dans la note de la première édition le propos initial de Bolaño : publier une œuvre parcellaire en un tome. Nonobstant, le temps avançant et manquant au Chilien accablé par la maladie, il opta pour la scission de l'œuvre en 5 unités autonomes – bien qu'interconnectées :

²²⁵ MORO HERNÁNDEZ Javier, « ENTREVISTA / Mario Bellatin, autor de *El libro uruguayo de los muertos* », *La Jornada Aguascalientes*, 18 octobre 2012

²²⁶ BELLATIN Mario, *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona : Anagrama, 2005, p. 130

A la muerte de Roberto Bolaño se dijo que el magno proyecto de 2666 había sido transformado en una serie de cinco novelas, que se corresponderían con las cinco partes en que la obra está dividida. Lo cierto es que los últimos meses de su vida Bolaño insistió en esta idea, cada vez menos confiado como estaba en poder culminar su proyecto inicial.²²⁷

[...] surge otra consideración de orden menos práctico: el respeto al valor literario de la obra, que hace que de forma conjunta con Jorge Herralde cambiemos la decisión de Roberto y que 2666 se publique primero en toda su extensión en un solo volumen, tal como él habría hecho de no haberse cumplido la peor de las posibilidades que el proceso de su enfermedad ofrecía.²²⁸

L'intention du Chilien était donc bel et bien de créer une Œuvre dont les cinq parties constitueraient une connaissance. D'ailleurs, le chiffre 5 n'est pas dénué de symbolique, puisqu'il renvoie à la structure humaine totalisante – l'homme est possède 5 sens (totalité sensible), 5 extrémités (totalité physique) – et à la thématique du roman – la quête du graal, ce que connote le pentagramme. Plus que de constituer une connaissance, les cinq parties font partie d'un projet plus vaste, lui aussi unitaire. L'autre œuvre phare du Chilien, *Los detectives salvajes*, repose également sur une structure scindée, tripartite, dont les parties partagent une même trame et de multiples caractéristiques.

Le chemin privilégié par Álvaro Enrigue pour tendre vers la totalité est celui de l'éternelle réécriture. Enrigue reconnaît à juste titre dans « Nunca he escrito una novela larga » que la structure de ses romans est identique. Pour lui, l'écriture est un projet utopique de complétude (un livre doit tout exprimer, tout être), et chaque livre est le résultat de son insatisfaction face à cet objectif. Une insatisfaction qui l'incite à réécrire à l'infini le même roman. Son Œuvre se résume donc à la somme des variantes d'un même écrit. Voici son analyse :

²²⁷ BOLAÑO Roberto, 2666, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 1121

²²⁸ BOLAÑO Roberto, 2666, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 11

[...] *Hipotermia* [...] guarda en su centro una novela corta –esa sí en toda regla– que se llama “Mugre”. Las instrucciones para leer el instructivo. Esa novela que se llama “Mugre” reproduce la forma exacta de *La muerte de un instalador*, pero de manera más compacta, tal vez más experimentada.

Siempre escribimos el mismo libro, que nunca nos termina de gustar. Escribimos un segundo para mejorar el primero y así. O en términos platónicos: siempre estamos tratando de escribir un solo libro porque nada de lo que escribimos se parece al denso ser de lo real, sino a su sombra.

Las novelas que he escrito son siempre una serie de conjeturas basadas en una sola imagen, por eso los relatos que cuentan son cortos y, si el libro es largo, muchos.²²⁹

Nous observons la même tendance chez Bolaño à travers la structure, le style, la thématique et les personnages de *Los detectives salvajes* (1998) que l’on retrouve dans un projet de plus grande ambition dans *2666* (2004). Ces constatations nous amènent à nous demander jusqu’où peut aller ce jeu de réécriture(s) – ou de « mutations », pour reprendre le terme bellatinesque ?

Enrigue cite l’écrivain cubain contemporain Antonio José Ponte dans la section « Dos valse sobre rumbo a la civilización » (*Hipotermia*, 2006). Sa métaphore de l’écriture est un constat pertinent de la situation dans laquelle se trouve la littérature postmoderne : « Después de esto sabremos comer contra la muerte, devorar solamente cosas muertas, cocinar para rematarlas.²³⁰ »

La nourriture ici désigne la littérature, qui ne se nourrit plus d’aliments frais, mais d’aliments déjà ingérés, pour signifier qu’elle n’innove plus mais ne se constitue que de ce qu’elle a été. Face à ce « cannibalisme » littéraire, l’écriture n’existe plus et n’est que réécriture. Un constat que tente d’illustrer Enrigue tout au long de son Œuvre en pratiquant l’art de la parodie. En fin de compte, si la littérature se réécrit, d’un point de vue macroscopique, à une plus petite échelle, l’on peut conclure que l’œuvre d’un auteur subit une autoécriture (l’auteur réécrit son œuvre à l’infini).

²²⁹ JIMÉNEZ AGUIRRE Gustavo, *Una selva tan infinita: la novela corta en México, 1872-2011*, México, UNAM, 2011, Volume 1, p. 82-83

²³⁰ ENRIGUE Álvaro, *Hipotermia*, Barcelona : Anagrama, 2005, 187 p.

Les Œuvres de Bellatin, Enrigue et Bolaño sont trois Œuvres dont l'unité s'obtient en parcourant différents chemins (la duplication ou la répétition), mais dont le but est identique : l'unité. Cette dernière génère la naissance d'un système.

c. Les œuvres-ponts ou la continuité « opérable » :

Tant Balzac dans sa *Comédie humaine* (1830-1856 : romans, essais, contes, nouvelles ; 137 romans et histoires interconnectées, qui s'enchevêtrent tout en peignant la société des années 1815-1830, de la Révolution bourbonnique à la Monarchie de Juillet), que Zola dans *Les Rougons-Macquart* (1871-1893 : 20 romans), une nouvelle « Comédie humaine », ou Gide dans son cycle du « Hussard » (1948-1958 : 4 romans), élaborent des romans dont les uns sont la suite des autres, en réintroduisant des personnages déjà présents dans les œuvres précédentes. Cette pratique intertextuelle, autotextuelle et circulaire était déjà amplement répandue au XX^{ème} siècle, et se poursuit à l'aube du XXI^{ème} siècle. Elle est d'ailleurs reprise par Bellatin, Bolaño et Enrigue. En effet, une continuité s'établit entre les personnages, les thématiques, l'esthétique, les genres, l'instance narrative et la structure, qui servent une même visée. Cette continuité prend la forme de ponts. C'est pourquoi j'ai décidé d'intituler cette partie « Les œuvres-ponts ».

Le professeur argentin Reinaldo Laddaga conçoit d'ailleurs l'Œuvre de Bellatin comme une unité opérable, dans le sens où Genette l'entend, soit comme un ensemble de fragments qui constitue un tout homogène et indissociable. Chacune des pièces de son Œuvre éclaire, met en lumière les autres. Ainsi, dès l'introduction de son essai intitulé *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas* (2007), il décrit le Mexicain comme « el autor de una de las más sorprendentes obras de los últimos años, obra que –como la de Aira– consiste en una multitud de pequeñas entregas, episodios anuales, semianuales, como si Bellatin quisiera que el lector, más que leer los monumentos pausados que realiza, siguiera el

despliegue continuo de una práctica.²³¹ » L'adjectif « continuo » met en évidence la nature dynamique, mouvante, fluide de l'écriture bellatinesque, tel un flux perpétuel.

Par la suite, Laddaga aborde le caractère métafictionnel et autotextuel des romans de Bellatin, qui ne cessent de faire référence les uns aux autres, comme si tout – les personnages, les actions, les noms, les stéréotypes, les destins – se rencontrait pour ne former qu'une seule et même Œuvre :

A todos los que estén familiarizados con la obra de Mario Bellatin debe pasarles lo que me pasó a mí pocos minutos después de comenzar *Lecciones para una liebre muerta*: que les parece que ya han leído lo que están leyendo, que ya han visto a estos mismos personajes haciendo las mismas cosas, que ya han encontrado antes los mismos nombres asociados a las mismas, pequeñas, truncadas historias.²³²

L'auteur de *Flores* lui-même révèle son mode opératoire, qui va dans le sens de l'unité opérable que nous venons d'évoquer :

[...] la sistematización de mi escritura, que es un sistema que va más allá de mis libros. A mí no me interesa escribir tal o cual libro independiente de tal historia. Lo que hago yo es trabajar un sistema en el que vengo trabajando más de quince años y el valor está en ponerlo en un orden estricto. Es el trabajo real, el poner todas las palabras en el casillero exacto.²³³

Dans son entrevue, l'écrivain nous fait part de la continuité et la cohérence, tant stylistique (« la sistematización de mi escritura ») que thématique (« no me interesa escribir tal o cual libro independiente de tal historia ») de son Œuvre. Une continuité accentuée par la tournure progressive (« un sistema en el que vengo trabajando »). Le projet de Bellatin est celui d'une vie. Depuis les prémices sa carrière, il élabore son Œuvre avec distance et recul, en créant des ponts de connexion entre les personnages, les histoires, les thèmes ébauchés, les procédés littéraires employés, les références faites, d'un roman à l'autre. Les adjectifs « exacto » et « estricto » témoignent de

²³¹ LADDAGA Reinaldo, *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario : B. Viterbo, 2007, p. 10

²³² LADDAGA Reinaldo, *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario : B. Viterbo, 2007, p. 11

²³³ Cité par Reinaldo Laddaga dans LADDAGA Reinaldo, *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario : B. Viterbo, 2007, p. 141

l'analyse prospective et globale qu'a réalisée Bellatin préalablement et de la rigueur qu'il s'inflige/s'impose.

Dans le chapitre 4 de *Pájaro transparente* (2006) intitulé « Lo raro es ser un escritor raro », le Mexicain fait référence au caractère unitarisant de son Œuvre. Tous ses romans sont liés entre eux par divers aspects – la trame, les thèmes, les personnages, l'esthétique et la structure. L'on peut parler de ponts formels (structurels, esthétiques, narratologiques) et de fond (thématiques, diégétiques). L'homogénéité des textes révèle le propos de l'auteur : faire de la somme de ses romans « un mismo libro » :

Quería que los textos se fueran entremezclando hasta convertirse todos en un mismo libro. Tal vez este ejercicio haga un poco extraña mi obra. Los textos titulados *canon perpetuo*, donde una mujer emprende un largo recorrido con la finalidad de recuperar la voz de su infancia; *bola negra*, que nos hace asistir al suicidio de un entomólogo que decide ser comido por su propio estómago; y *la mirada del pájaro transparente*, en el que dos hermanos hacen caer sobre sus padres la ira de dios, son parte, creo, de una misma escritura.²³⁴

Le verbe « entremezclarse » met en évidence le réseau de connexions qui se met en place entre les différentes œuvres. L'entremêlement renvoie également à la conception de la littérature du Mexicain ; le roman serait l'espace où toutes les frontières sont repoussées, où s'imposerait l'hybridité et, par conséquent, la transgénéricité – à travers la parodie.

Bolaño révèle lui aussi la dimension opérable, unitaire de son projet littéraire dans son entrevue avec la professeur catalane Dunia Gras Miravet :

Mi poesía y mi narrativa formar parte de un solo proyecto literario. Y los compartimentos estancos, los géneros, son la mejor plaza para que un artesano pruebe sus propias virtudes y sus propias excelencias.²³⁵ »

La deuxième phrase de cet extrait nous démontre le caractère nécessairement subversif et hybride du roman total, qui se fonde sur la perméabilisation des

²³⁴ BELLATIN Mario, *Pájaro transparente*, Buenos Aires : Mansalva, 2006, p. 108

²³⁵ GRAS MIRAVET Dunia, « Entrevista con Roberto Bolaño », *Cuadernos Hispanoamericanos*, Octobre 2000, n° 604, p. 56

« compartiments étanches, des genres.²³⁶ Ces derniers font l'objet d'un mélange²³⁷ et d'une subversion (d'un travestissement).

Pour le critique et éditeur espagnol Ignacio Echevarría, ce qu'il dénomme « fractalidad literaria » pour caractériser la poétique de Bolaño, correspond à sa tendance à revenir sur un épisode qu'il avait brièvement évoqué dans un précédent ouvrage, lui donner une suite et le développer. C'est ce qu'il fit avec *Estrella distante* (1996), qui approfondit l'histoire du pilote de la FACH Carlos Wieder, évoqué à maintes reprises dans *La literatura nazi en América* (1996) sous le nom de Ramírez Hoffman, ou avec *Amuleto* (1999), qui développe le chapitre 4 de la deuxième partie de *Los detectives salvajes* (1998), soit l'histoire d'Auxilio Lacouture.

L'Œuvre du Mexicain Álvaro Enrigue, tout comme celle de Bolaño et Bellatin, est marquée par une continuité – ou obsession – thématique. Les motifs de l'amour difficile, de l'affrontement entre parents et enfants et la dichotomie vertu / corruption, parcourent *La muerte de un instalador* (2002) et *Vidas perpendiculares* (2008). Enrigue évoque dans une entrevue sa constance thématique : « Cuando menos yo siempre escribo sobre lo mismo, lo que cambia es el enforque, el tiempo, la situación [...] »²³⁸.

Comment se manifeste concrètement cette continuité plurielle (esthétique, thématique, structurale, générique et référentielle) dans le texte ? Les personnages en sont également affectés, mais jusqu'à quel point ? Qu'est-ce que cela apporte au récit ? Enfin, le texte est-il une fin en soi ? L'œuvre ne peut-elle pas exister au-delà de la littérature ? C'est à ces questions que je vais répondre dans les chapitres suivants.

²³⁶ GRAS MIRAVET Dunia, « Entrevista con Roberto Bolaño », *Cuadernos Hispanoamericanos*, Octobre 2000, n° 604, p. 56

²³⁷ Plus que de « mélangeur des genres », le roman total est qualifiable de « dévoreur des genres », en ce sens qu'il les rassemble en son sein, comme le souligne Ignacio Echevarría en rappelant le caractère inclusif du genre romanesque : « La novela misma, en rigor, no ha dejado de ser, desde su nacimiento. Un género proteico, totalizador, que va en camino de devorar todos los géneros restantes [...] ». Cf. ECHEVARRÍA Ignacio, *Desvíos, un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana*, Santiago de Chile : Universidad Diego Portales, 2007, p. 47

²³⁸ CISNEROS MORALES Jorge, « Un instructivo para abandonar el infierno », *Nacional*, 27 décembre 1997, p. 40

i. Une continuité/unité thématique, mais pas seulement :

- Le thème :

Non seulement les œuvres d'un même auteur sont interconnectées entre elles, mais au sein de chacune d'elles, l'on retrouve des ponts du point de vue du contenu. Ainsi, dans 2666, « La parte de los críticos », « La parte de Amalfitano », « La parte de Fate » et « La parte de Amalfitano » font une allusion à « La parte de los crímenes », noyau thématique articulant les différentes trames :

Esposito recordó entonces que durante la noche pasada uno de los muchachos les había contado la historia de las mujeres asesinadas. Sólo recordaba que el muchacho había dicho que eran más de doscientas [...]. (BOLAÑO, 2004, p. 181)

La profesora Pérez lo tranquilizó [a Amalfitano], le dijo que no tenía que preocuparse en exceso, con tomar algunas precauciones bastaba, no se trataba de volverse paranoico, le recordó que las víctimas solían ser secuestradas en otras zonas de la ciudad. (BOLAÑO, 2004, p. 255)

Esa noche Amalfitano le hizo tres preguntas a Chucho Flores. La primera era qué pensaba acerca de los hexágonos. La segunda era si sabía construir un hexágono. La tercera era qué opinión tenía sobre los asesinatos de mujeres que se estaban cometiendo en Santa Teresa. (BOLAÑO, 2004, p. 419)

Esa noche se quedaron hablando hasta que amaneció. Lotte habló de Klaus y de las muertes de mujeres en Santa Teresa. (BOLAÑO, 2004, p. 1115)

Le thème bellatinesque par antonomase, que l'on retrouve dans tous ses écrits, est l'absurde²³⁹. Il y représente un monde insensé dans lequel le personnage est abandonné et ne peut se raccorder à rien. Pour ce, il dépeint un univers flou, dépourvu de limitation spatiotemporelle. De plus, il ne place pas l'intrigue au cœur de son récit. Les personnages se meuvent sans évoluer, sans identité, seuls, en souffrance, sans but. Leur cheminement s'apparente à une errance qui met l'accent sur le non-sens de la vie. Enfin, toute communication est abolie au profit d'un monologue mettant l'accent sur le vide intérieur de ces derniers. Deux réactions

²³⁹ Je me réfère ici au théâtre de l'absurde apparu au début des années 1950 face à l'absurdité du monde cristallisée par la Seconde Guerre Mondiale et ses dérivés. *La Cantatrice chauve* (1950) fit d'Eugène Ionesco le précurseur de ce nouveau genre dramatique.

s'offrent au spectateur. Dans un premier temps, le rire. Dans un second temps, le malaise provoqué par la réalité dérangeante, crue qui y est dénoncée (le handicap physique, le SIDA, les expériences génétiques sur les humains...). Bellatin reconnaît lui-même le caractère hautement absurde de ses textes dans un entretien accordé à la revue *La Palanca* : « En mis textos están definidas las reglas que explican lo absurdo, la impostura, lo imposible más bien, de la situación.²⁴⁰ »

Une continuité thématique est perceptible notamment à travers la réapparition de certains personnages, qui parcourent plusieurs de ses œuvres. Le poète conceptiste espagnol baroque, Francisco de Quevedo, est tour à tour le père d'un chasseur de moines dans *Vidas perpendiculares* (2008) et l'adversaire du peintre italien baroque dans un match de tennis peu commun dans *Muerte súbita* (2013). De la même manière, le dernier dalmatophone, Tuone Udina, qui s'éteint malgré la tentative de sauvetage du professeur Spazzola dans « Extinción del dálmata »²⁴¹, ou l'ultime Indien yahi des États-Unis dénommé Ishi qui vécut ses trois dernières années au Musée Anthropologique dans « Sobre la muerte del autor »²⁴², ne sont pas sans rappeler le protagoniste de *El cementerio de sillas* (2002), Nicolás Garamántez, l'un des descendants de l'ancien peuple nomade libyen – présenté dans son versant mythologique en luttant contre les cyclopes – qui domina le Sahara durant 1 siècle (entre 500 avant J.-C. et 700a près J.-C.). Un autre exemple serait le protagoniste de *Vidas perpendiculares*, Jerónimo Rodríguez Loera, qui se souvient à la fin du roman qu'il est l'héritier de la culture brahmine indienne : « Yo era el mayor, efectivamente, y pertenecíamos a la familia de los brahmines más antigua del pueblo. » (p. 226) Cependant, dans son cas, en tant que somme de ses réincarnations, il s'érige comme le descendant de toutes les cultures, depuis la grecque, jusqu'à la mexicaine, en passant par la brahmine et la romaine.

²⁴⁰ HERNÁNDEZ Ilallalí, « Una impostura posible (Entrevista con Mario Bellatin) », *La Palanca*, Printemps 2013, n° 24, p. 28

²⁴¹ Cf. ENRIGUE Álvaro, *Hipotermia*, Barcelona : Anagrama, 2005, p. 117-125

²⁴² Cf. ENRIGUE Álvaro, *Hipotermia*, Barcelona : Anagrama, 2005, p. 126-137

Le personnage type du dernier représentant d'une culture disparue renvoie inévitablement à l'auteur, qui serait, certainement, lui aussi l'un des seuls survivants d'une littérature classique dans un monde qui prétend rompre avec ses racines et son passé en homogénéisant les pays. Soulignons la passion du Mexicain pour les anciennes civilisations et les langues mortes.

Si différentes thématiques se répètent d'une œuvre à l'autre chez chacun de nos trois auteurs, elle n'est pas la seule à témoigner d'une continuité intra-opérale. La structure, le genre, l'esthétique, la référence et les personnages vont et viennent dans leur Œuvre.

- **La structure :**

Dans l'Œuvre d'Álvaro Enrigue, l'on perçoit une récurrence structurelle : la polyphonie narrative, qui va de pair avec la simultanéité spatiotemporelle. *El cementerio de sillas* (2002) alterne entre différents espaces-temps : le desert de l'Afrique, face à l'avancée de l'Empire romain en Méditerranée, l'Amérique post-conquête du Mexique, l'attente de l'arrivée du Sauveur par un narrateur qui détient la mémoire d'un peuple ancestral, l'Amérique coloniale à travers le destin d'un aventurier corrompu, la recherche de l'illumination par un homme qui se crée un cloître improvisé au Mexique postmoderne, les Caraïbes du XVII^{ème} siècle. La polyphonie se manifeste à travers l'alternance entre quatre narrateurs : un narrateur-confesseur contemporain (qui lance la trame en 1971) ; son fils Emmanuel, dont le cadre temporel est encore plus récent ; un Garamante à l'époque de l'Empire romain ; et un Holandais, Christophorus Gaaramanjik, en route vers Puebla de los Ángeles (Mexique) au XVI^{ème} siècle.

La structure de *Vidas perpendiculares*, publiée 6 ans plus tard, rappelle inévitablement celle de *El cementerio de sillas*. En effet, il se compose de sections narratives disparates (spatiotemporellement et narrativement) dont la corrélation s'explique et se confirme au fil du récit. Les incarnations de Jerónimo Rodríguez Loera se succèdent dans le roman. Il fut un prêtre chasseur de moines, proxénète, fils illégitime de Francisco de Quevedo, qui s'amourache d'une noble dame déjà mariée,

dans la ville de Naples au XVII^{ème} siècle ; une jeune fille grecque dans la Palestine du 1^{er} siècle, qui fait assassiner son riche père afin de rendre possible son mariage avec un commerçant juif ; un brahmane hindou ; un membre rejeté d'une tribu à l'époque paléolithique ; une femme chinoise atteinte du syndrome de Stockholm vis-à-vis de son ravisseur ; le combat d'un légionnaire romain.

Nous pouvons conclure à travers cette analyse que le roman de 2002, dans sa fragmentarité structurelle et spatio-temporelle, dans son association des notions dialectiques fiction-mythologie/réalité-histoire, trivialité/poésie, préfigure *Vidas perpendiculares* et le poursuit.

Nous pourrions dire que la structure enriguénne suit un canon. Ses œuvres sont fractionnées en sections, le plus souvent dépourvues de titre, qui se succèdent sans autre transition qu'un blanc typographique. Ce procédé est employé dans *El cementerio de sillas* (2002), *Vidas perpendiculares* (2008) et *Muerte súbita* (2013).

- **Le genre :**

Nous avons observé une continuité structurelle et narrative manifeste entre *El cementerio de sillas* et *Vidas perpendiculares* d'Enrique, mais nous n'avons pas abordé la continuité générique qui s'ensuit. Ils mêlent tous deux le mythe (du géant Garamante et des cyclopes / de Saül), les feuilletons mélodramatiques, le roman d'aventures (en exaltant les valeurs du courage, de l'amitié, du métissage), l'épopée (le voyage en mer du Hollandais / le transit d'une Mongole éprise d'un chamelier chinois, l'odyssée (personnelle), la tradition orale (technique de manipulation des peuples), le roman historique, le roman policier (l'intrigue anthropologique / la quête du prêtre napolitain, à la recherche d'une femme mariée), le roman de cap et d'épée.

- **L'esthétique :**

2666 reprend ou poursuit la thématique et/ou les procédés stylistiques d'ouvrages antérieurs de l'auteur. En effet, la recherche d'un écrivain mystérieusement disparu – Benno von Archimboldi – existait déjà dans *Los detectives salvajes* (1998), lorsque Arturo Belano – l'*alter ego* de Bolaño – et Ulises Lima

recherchaient la première réaliste viscérale Cesárea Tinajero dans la partie intitulée « Los desiertos de Sonora (1976) », ou dans *Estrella distante* (1996), où le narrateur-personnage Arturo Belano était à la recherche du pilote FACH (Force Aérienne du Chili), Carlos Wieder, qui déclarait être le poète Alberto Ruiz-Tagle. De la même manière, le catalogage – sous la forme d’anthologie biographique – d’écrivains américains nazis de *La literatura nazi en América* (1996) a été substitué dans le roman 2666 par une succession de notices nécrologiques (référençant le nom, l’âge, la taille, la profession, l’accoutrement du défunt et la cause de la mort). 2666 se présente finalement comme la somme des artifices rhétoriques, stylistiques, structurels et des thèmes de tous les ouvrages antérieurs publiés par Bolaño. En ce sens, le roman de 2004 est une synthèse ou synecdoque de l’Oeuvre bolañesque.

Certains passages de 2666 apparaissent comme la continuité formelle de *Nocturno de Chile* (2000). La narration se caractérise dans les deux ouvrages par sa densité, par sa compacité, par l’alternance entre le discours direct et indirect au sein de la même phrase, par l’absence de ponctuation finale, par des digressions sans fin (suivant l’arborescence de l’association d’idées) et par l’omniprésence de la polysyndète (« y ») :

El fin de semana siguiente a Harry Magaña no se le vio por el Domino's ni por El Pelicano, sino que visitó un local de putas llamado Asuntos Internos, en la avenida Madero Norte, en donde se estuvo un rato bebiendo jaiboles y luego se aposentó en una mesa de billar en donde estuvo jugando con un tipo llamado Demetrio Águila, un grandote de un metro noventa y más de ciento diez kilos de peso, del que se hizo amigo, pues el grandote había vivido en Arizona y en Nuevo México, dedicado siempre a labores de campo, es decir a cuidar ganado, y luego había vuelto a México porque no quería morir lejos de su familia, dijo, aunque después admitió que familia, lo que se dice familia, la mera verdad es que no tenía o tenía muy poca, una hermana que ya debía de andar por los sesenta años y una sobrina que no se había casado nunca y que vivían en Cananea, de donde él también era, pero Cananea se le hacía pequeña, asfixiante, retechica, y a veces necesitaba venir a la gran ciudad que no dormía nunca, y cuando eso pasaba se montaba en su camioneta, sin decirle nada a nadie, o diciéndole a su hermana ahí nos vemos, y se internaba, a la hora que fuera, por la carretera Cananea-Santa Teresa, que era una de las carreteras más bonitas que él había visto en su vida, sobre todo de noche, y conducía sin parar hasta Santa Teresa, en donde tenía una casita de lo más cómoda en la calle Luciérnaga, en la colonia Rubén Darío, que pongo a su disposición, amigo Harry, una de las pocas casas viejas que quedaban después de tanto cambio y de tantos programas de reurbanización como se habían llevado a cabo, la mayor parte de las veces mal. (BOLAÑO, 2004, p. 519-520)

Tous ces procédés formels créent une confusion chez le narrateur, qui ne sait plus qui parle ni de quoi.

Les œuvres de Bolaño sont incontestablement connectées les unes aux autres, mais l'on peut distinguer un autre type de connexion, qui se produit au sein d'un même texte. Nous pourrions l'appeler « intra-romanesque » (à l'intérieur du roman). Le roman 2666, lui-même subdivisé en cinq romans-chapitres, établit une connexion en réseau avec ces derniers. Chaque chapitre est parsemé de références aux autres chapitres de l'œuvre ainsi qu'aux autres ouvrages de l'auteur :

[...] Chucho Flores [...] la presentaba como su amiga, la señorita Rosa Amalfitano, hija del profesor de filosofía Óscar Amalfitano, mi amiga Rosa, la señorita Amalfitano [...] (BOLAÑO, 2004, p. 417)

Ici, la partie 3 (« La parte de Fate ») renvoie à la partie 2 (« La parte de Amalfitano »). Nous pourrions parler d'« Œuvre en réseau ».

L'Œuvre d'Enrique exprime également une continuité dans maints domaines, au point de considérer que l'esthétique et les procédés narratifs utilisés sont quasiment identiques d'un roman à l'autre, comme si un mode opératoire les régissait.

Le traducteur et critique littéraire argentin Martín Schifino²⁴³ cite trois caractéristiques qui réapparaissent inlassablement ; la polyphonie (illustrée par la phrase prononcée par Jerónimo Rodríguez Loera, « yo somos muchos », dans *Vidas perpendiculares*), la force métaphorique et la plurigénéricité. À ces éléments, il ajoute la circularité de la trame : « Dueño de una pluma filosa y de una avispada inteligencia narrativa, Enrigue narra de manera no lineal historias que al avanzar vuelven siempre sobre sí mismas.²⁴⁴ » Mais il convient de mentionner un autre trait propre aux œuvres d'Enrigue, qui n'est pas des moindres, ce que je nomme la structure fragmentaire confluente. Effectivement, les romans du Mexicain sont fractionnés en « parties » (ou fragments de vie(s)), distinguables par le narrateur, le point de vue, l'espace, le temps, la langue, qui finissent par converger et ne former qu'un seul et même bloc narratif cohésif, une unité de sens. Il s'agit là d'une tentative de rapprochement du roman – presque – total. L'œuvre tripartite *Virtudes teologales* (1998) en est un exemple, car les trois parties qui la composent, « El informe angélico », « El amigo del héroe » et « La ciudad de Dios » sont parsemées d'indices, de connections, de révélations qui les relient. « Existe la invitación, desde luego, a que las tres historias sean leídas como una sola apuesta narrativa. », nous confirme le journal *Reforma* du 13 juin 1998 (p. 3-4).

Une continuité s'inscrit également entre le texte source, qui introduit un personnage, un espace, un lieu, un thème, et le texte d'arrivée, qui le(s) développe. Ce processus s'appelle la fractalité littéraire. Nous l'aborderons ultérieurement.

- L'autoréférence :

Se citer soi-même témoigne d'une intention totalisante, celle de créer son propre système. En effet, les auteurs construisent un univers dans lequel des ponts existent entre leurs différentes œuvres. C'est ainsi que la narratrice d'*Amuleto* fait référence à 2666 :

²⁴³ SCHIFINO Martín, « Objetos literarios yuxtapuestos », *Revista de Libros*, Novembre 2008, n° 143

²⁴⁴ SCHIFINO Martín, « Objetos literarios yuxtapuestos », *Revista de Libros*, Novembre 2008, n° 143

[...] empezamos a caminar por la avenida Guerrero, ellos un poco más despacio que antes, yo un poco más deprimida que antes, la Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo. (BOLAÑO, 1999, p. 65)

Reinaldo Laddaga met, quant à lui, en évidence la portée autoréférentielle des œuvres de Mario Bellatin. Effectivement, chacune d'elle renvoie à une autre, que ce soit par le biais de techniques narratives déjà employées, de personnages ébauchés précédemment ou de thématiques abordées : « [...] a partir de cierto momento, el escritor ha comprendido que sus libros sucesivos son un poco el mismo libro, del cual se muestra, en cada entrega, un aspecto.²⁴⁵ » Plus que de faire allusion circulairement les unes aux autres, les œuvres du Mexicain forment une unité (structurelle, sémantique, stylistique). Bellatin va jusqu'à rejeter l'autonomie de ses textes et à revendiquer leur interdépendance, dans une interview : « A mí no me interesa escribir tal o cual libro independiente de tal historia. Lo que hago yo es trabajar un sistema en el que vengo trabajando más de quince años y el valor está en ponerlo en un orden estricto.²⁴⁶ »

L'étude de ces divers procédés nous incite à nous demander quel intérêt représente la continuité opérable en littérature? Albert Béguin répond à cette question en faisant allusion au caractère unitaire de l'ensemble des œuvres d'un auteur, qu'il applique tout particulièrement à Balzac et à son œuvre monumentale :

S'il est vrai que l'on peut lire séparément chaque ouvrage de la Comédie humaine et l'apprécier comme tel, il reste certain que chacun ne prend sa profondeur et ses arrière-plans de signification que si on le replace dans le contexte de l'Œuvre entière.²⁴⁷

Cette affirmation peut d'ailleurs s'appliquer aux auteurs latino-américains de notre corpus. Néanmoins, il faut savoir que la totalité de l'écrivain français n'est ni

²⁴⁵ LADDAGA Reinaldo, *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario : B. Viterbo, 2007, p. 137

²⁴⁶ Cité par LADDAGA Reinaldo, *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario : B. Viterbo, 2007, p. 141

²⁴⁷ BÉGUIN Albert in BOMPIANI Valentino et LAFFONT Robert, *Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays*, Paris : Robert Laffont, 1990, p. 838

fermée, ni dense ou compacte. Tant l'élément – chacun des romans – que l'ensemble – *La Comédie humaine* – ne forment pas un Tout –, car les œuvres peuvent exister indépendamment des autres, mais consolident l'Œuvre à travers différentes connexions qui s'établissent entre ces premières. La prise en compte d'une Œuvre dans sa totalité permet d'éclairer chacune de ses parties, en y apportant d'autres niveaux d'interprétation et de sens.

d. Le va-et-vient des personnages :

Les personnages ne cessent de se rencontrer au sein d'une même œuvre subdivisée en sections ou chapitres, comme si l'auteur ne parvenait pas à renoncer à son projet unificateur. Il rend le récit mobile et donne une impression d'omniprésence en faisant circuler ses personnages dans les différentes scènes (sections). Par exemple, dans la partie 1 de 2666, Amalfitano, que les quatre professeurs de littérature rencontrent le professeur de philosophie de l'université de Santa Teresa, réapparaît dans la section 2 qui lui est consacrée. Dans la partie 3, le protagoniste, le journaliste afro-américain Quincy Williams (alias Fate) rencontre Amalfitano après avoir fait connaissance de sa fille Rosa et en être tombé amoureux. La fin du roman est consacrée à la biographie de Lotte Reiter/Haas, dont le fils Klaus n'est autre que le présumé assassin de quatre femmes, qui a été emprisonné au Mexique, dans la partie 4 de l'œuvre, et dont le frère est le fameux auteur recherché par les quatre professeurs de la partie 1. Ainsi, les connexions se font progressivement, jusqu'à ce qu'une unité se forme.

La circulation des personnages ne se produit pas uniquement à un niveau intra-romanesque, mais aussi au sein de différentes œuvres. Ainsi, la protagoniste d'une nouvelle issue du recueil *Llamadas telefónicas* (1997), « Joanna Silvestri », une actrice de films X, apparaît dans *Estrella distante*. L'Œuvre du Chilien peut se résumer à la métaphore de la toile d'araignée, du réseau. De la même manière, les multiples facettes (personnalités) de Carlos Wieder de *La literatura nazi en América* se retrouvent dans « La parte de los crímenes » de 2666.

Parfois, les personnages opèrent un va-et-vient sans que le sujet d'origine corresponde au sujet d'arrivée. La continuité repose sur la répétition d'un type. Certains poèmes du recueil *Los perros románticos* (1993) préfigurent d'ores et déjà les personnages de *Los detectives salvajes* (1998), tel « El burro » : « Los poetas mendicantes de México, / Las sanguijuelas taciturnas de Tepito / O la colonia Guerrero, todos en la misma senda, / Donde se confunden y mezclan los tiempos: / Verbales y físicos, el ayer y la afasia. » Le projet littéraire unitaire était donc déjà bien ancré en Bolaño depuis ses débuts. D'ailleurs, l'esthétique de ses poèmes et de ses récits (nouvelles, romans) se combinent jusqu'à l'obtention d'une combinaison entre le lyrisme et la prose.

Certains personnages de l'Œuvre bellatinesque semblent se mouvoir puisqu'ils passent d'un texte à l'autre, tels des piliers fondateurs. Citons à titre d'exemple les jumeaux Kuhn, qui parsèment diverses sections de *Flores* – nous en apprenons sur leur provenance et leur destin : nés d'un inceste et voués à l'inceste²⁴⁸ – et de *Lecciones para una libre muerta*. Mais le transit des personnages d'une œuvre à l'autre ne s'arrête pas là. Le protagoniste de *Poeta ciego* (1998), un poète aveugle adopté, dont les origines sont légendaires, qui crée une secte et attire ses adeptes en leur vendant différents types de drogues administrées par des psychiatres, réapparaît sept ans plus tard dans *Lecciones para una liebre muerta* (2005) sous le même nom :

El poeta ciego denomina banda de los universales a los grupos de jóvenes que, principalmente en las ciudades industriales, el sistema relega a los suburbios. [...] Le preguntan al universal [o poeta ciego] si ha llevado las drogas. (BELLATIN, 2005, p. 16-17)

Le personnage est reconnaissable grâce aux indices que dissémine le narrateur : tout comme le poète aveugle de 1998, celui de 2005 est trafiquant de drogue et étudiant : « Había obtenido el primer lugar en el concurso de ingreso de una de las universidades más prestigiosas. » (p. 31) Il ne s'agit pas de la suite du roman éponyme, mais d'une réécriture de la vie du poète aveugle, vue d'un angle différent, apportant de nouvelles informations ou rappelant ce qui a déjà été dit. Cela correspond tout à

²⁴⁸ BELLATIN Mario, *Flores*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 91-92

fait au projet bellatinesque de créer un « système » dans lequel tout est interconnecté : un continuum²⁴⁹.

Le dessein unitarisant de l'écrivain transparaît d'ailleurs dans l'entrevue qu'il accorde à Javier García de *La Tercera* (2014), lors de la publication de la nouvelle édition de son *Obra reunida* ou *Obra re-unida*, dont le titre est évocateur : « Al hacer este volumen tuve la tentación de establecer una serie de puentes y presentar la recopilación como si fuera un solo libro. En realidad, quiero que mi obra sea un solo libro.²⁵⁰ »

Dans *Vidas perpendiculares* (2008), l'intellectuel est le célèbre poète Francisco de Quevedo, mais il entretient une relation avec une femme mariée, Donatella Caraffa di Longorio, et poignarde son propre fils. Le personnage historique est Saül, roi d'Israël, qui s'éprend d'une jeune fille grecque qu'il voit à l'insu de son père, Filippo. Enfin, le personnage religieux est un prêtre napolitain qui assassine des moines (autophage). Dans *Muerte súbita* (2013), le conquistador Hernán Cortés (personnage historique) est présenté à une période peu enviable de sa vie, lorsque la Malinche lui confectionne un scapulaire avec les cheveux de Cuauhtémoc comme cadeau de divorce, le cardinal Carlo Borromeo, neveu de Pie IV, est un être abject et cruel (« Carlo Borromeo aniquilo el Renacimiento convirtiendo la tortura en la forma única de ejercer el cristianismo. Fue canonizado inmediatamente después de su muerte. », p. 202), pourtant au service de l'humanité, tandis que Francisco de Quevedo apparaît, non pas comme un poète de qualité, mais comme un assassin, éradicateur du Bien (incarné par Caravaggio) :

²⁴⁹ Un continuum caractérise un ensemble d'éléments variables, mais homogènes, qui conservent donc une cohérence et une continuité au fil du temps. Dans la même lignée, le dictionnaire Merriam Webster le définit ainsi : « A coherent whole characterized as a collection, sequence, or progression of values or elements varying by minute degrees ».

²⁵⁰ GARCÍA Javier, « Mario Bellatin: "Quiero que mi obra sea un solo libro" », *La Tercera*, 26 février 2014, p. 33

No era un juego. Alguien tenía que morir al final e iba a ser el joven que fue él mismo esa mañana; renacería el católico recalcitrante, el antisemita, el homófobo, el nacionalista español, el malo de los dos que era él mismo. (ENRIGUE, 2013, p. 255)

Le transit des personnages entre les œuvres et à l'intérieur d'une même œuvre participe donc à la constitution d'un système unitaire mobile, de par les apparitions, disparitions, réapparitions et références de ces premiers.

e. Une continuité extralittéraire :

Le meilleur – et unique – exemple de continuité extralittéraire parmi les trois auteurs de mon corpus est sans conteste Mario Bellatin. Il ne repousse pas seulement les frontières du roman, mais aussi et surtout celles de l'écriture en général. Il se rend d'ailleurs compte que de telles limites n'existent pas : « Lo más impresionante de determinados procesos de escritura es que [...] se advierte que no existe ningún límite. » Les œuvres du Mexicain ne sont pas limitées au champ littéraire. Elles se prolongent dans la performance, le théâtre ou la photographie. Ainsi, pour représenter *Perros héroes*²⁵¹, un groupe de chiens dressés immobiles surélevés dans une posture menaçante face au public. Au fil du temps, les chiens étaient remplacés par des chiens en bois ou disséqués, parfois la scène était même vide. Les transitions étaient accompagnées de variations lumineuses, afin que les mouvements ne fussent pas perçus par le spectateur, comme le raconte Bellatin. Finalement, Israel Cortés et sa compagnie Circo Raus, interprétèrent *Perros héroes* sous la forme d'un opéra fantastique qui intégrait de la danse, de la musique, des arts plastiques et des vidéos, le 6 décembre 2012 au Centre Nacional des ARTs (Mexique). La fiction (littéraire) se poursuit donc dans la fiction (le théâtre). *Salón de belleza* fut également une œuvre adaptée – prolongée – sur scène, par Miguel Rubio avec le groupe dramatique

²⁵¹ Dans *Perros héroes: tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois* (2003), un ouvrage très bref (de 76 pages chez Alfaguara), qui raconte l'histoire d'une communauté dont le cœur est incarné par un paraplégique entraîneur/éleveur de bergers belges, qui tente d'astreindre les autres à l'immobilité, la stase, l'inertie – qu'il subit lui-même au quotidien. Dans son antre – qui fait office de chambre –, se trouvent des cartes (dont une qui représente l'Amérique latine à l'envers), des oiseaux, des sacs plastiques. Ses seuls contacts (avec l'extérieur) sont ceux qu'il entretient avec la Centrale d'Information – maintenus secrets – et avec son infirmier et entraîneur, qui dort à ses côtés lorsqu'il souffre, sa mère et sa sœur.

Yuyachkani. Dernièrement, le 8 janvier 2013, fit sa sortie l'opéra cinématographique *Bola negra*, basée sur la nouvelle de Bellatin (*Tres novelas*, 1995), avec la musique de la compositrice Marcela Rodríguez, au Palais des Beaux Arts (Mexique). Nous comprenons à travers ces représentations théâtre-musico-cinématographiques que les oeuvres du Mexicain font partie d'un projet plus vaste, interdisciplinaire, dont le seul but est de représenter l'irreprésentable.

f. L'éternelle réécriture :

Non content d'offrir une continuité – de nature diverse – entre leurs oeuvres, nos auteurs ont recours à la réécriture. Gérard Genette considère cette pratique comme inhérente à tout écrit : « [...] il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles.²⁵² » La réécriture consiste à créer un nouveau texte à partir d'une source inaugurale en recourant à la citation, à l'allusion ou au plagiat²⁵³ – l'intertextualité – ; au commentaire – la métatextualité – ; à l'imitation ou à la transformation – l'hypertextualité –, laquelle nous intéressera tout particulièrement pour son aspect critique dissimulé ou non sous l'humour (le pastiche, la charge, la parodie, le travestissement²⁵⁴). Réécrire, c'est donc modifier un texte préexistant pour l'améliorer, sans obligation de fidélité vis-à-vis de ce dernier.

La duplication d'un même roman traduit un certain perfectionnisme de la part de l'écrivain, mais renvoie également à l'essence même de la littérature. En effet, chaque livre ne serait que la répétition de la somme des livres précédents et contiendrait en son sein toute la littérature antérieurement produite.

²⁵² GENETTE Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982, p. 18

²⁵³ Genette ajoute à propos que « le plagiat [...] est la base de toute la littératures²⁵³ ».

Cf. GENETTE Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982, p. 532

²⁵⁴ Le pastiche correspond à une imitation stylistique du texte source. La charge est un type de pastiche doté d'une dimension satirique. L'imitation de l'esthétique vise à tourner l'auteur en dérision. La parodie n'imité pas le texte premier, mais le transforme, jouant sur les discordances. Quant au travestissement, il est une forme de parodie exclusivement satirique.

Mais la postmodernité peut-elle se dissocier de l'héritage/du passé culturel de l'auteur ? Il semblerait que non, comme le défend Genette dans *Palimpsestes* (1982), en arguant, en citant Jorge Luis Borges, que « « La littérature est inépuisable pour la raison suffisante qu'un seul livre l'est. » Ce livre, il ne faut pas seulement le relire, mais le récrire, fût-ce, comme Ménéandre, littéralement. Ainsi s'accomplit l'utopie borgésienne d'une Littérature en transfusion perpétuelle – perfusion transtextuelle –, constamment présente à elle-même dans sa totalité et comme Totalité, dont tous les auteurs ne font qu'un, et dont tous les livres sont un vaste Livre, un seul Livre infini.²⁵⁵ » Selon ces mots, la littérature n'est qu'une perpétuelle répétition, et la postmodernité n'offre plus de possibilités d'innovation. Or, si le contexte change, l'esthétique et la structure de l'œuvre en portent la trace.

La réécriture laisse transparaître l'insatisfaction de l'auteur vis-à-vis de sa création et son désir de se rapprocher d'un idéal pour lors non-atteint. C'est pourquoi la trame, les personnages, le style de certains ouvrages semblent presque identiques à ceux d'autres livres. Ainsi, la première partie de *2666* (2004) serait la réécriture de *Los detectives salvajes* (1998). Les quatre professeurs de littérature Jean-Claude Pelletier, Manuel Espinoza, Piero Morini et Liz Norton, qui suivent de par le monde les traces du mystérieux écrivain allemand Benno von Archimboldi, se présentent comme la réadaptation des trois poètes mexicains Arturo Belano, Ulises Lima, Juan García Madero et de la prostituée Lupe, qui partent à la recherche de la poétesse mexicaine Cesárea Tinajero. Bolaño introduit une variante dans son œuvre magistrale de 2004 par rapport à celle de 1998. Bien que la trame (une allégorie de l'existence humaine, une quête sans fin de soi et du sens de la vie), les personnages, la structure fragmentaire (3 parties) et circulaire (le début et la fin se rencontrent), l'hybridité générique (roman d'aventure, policier) soient communs aux deux livres, *2666* se veut

²⁵⁵ GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris : Seuil, 1982, p. 558-559

plus abouti dans le sens où il n'est pas autonome, mais renvoie sans cesse à tous les autres romans de l'auteur et constitue un univers littéraire qui lui est propre.

g. L'unité dans l'unité :

La structure narrative de l'Oeuvre de Bolaño se disperse horizontalement grâce à la polyphonie narrative, mais aussi verticalement, par le biais de récits enchâssés (la fameuse mise en abyme). Dans 2666, le narrateur extradiégétique hétérodiégétique omniscient du récit principal laisse de temps à autre la place à un narrateur intradiégétique homodiégétique, par exemple lorsque la baronne Von Zumpe dans « La parte de Archimboldi » raconte le duel familial qui opposa Conrad Halder, prétendant de sa sœur, et son père :

[...] la bala del barón, mi padre, pasó a pocos centímetros del hombro izquierdo de Halder, mientras el disparo de éste, que evidentemente tampoco había dado en el blanco, nadie lo oyó, convencidos como estaban de que mi padre tenía mucho mejor puntería que él y de que si alguien tenía que caer éste era Halder y no mi padre, pero entonces, oh sorpresa, todos, incluido mi padre, vieron que Halder, lejos de bajar el brazo, seguía apuntando y entonces comprendieron que éste no había disparado y que el duelo, por lo tanto, no se había acabado, y aquí ocurrió lo más sorprendente de todo, sobre todo si tenemos en cuenta la fama que arrastraba el pretendiente de la hermana de mi padre, quien, lejos de dispararle a éste, escogió una parte de su anatomía, creo que el brazo izquierdo, y se disparó a sí mismo a quemarropa. (BOLAÑO, 2004, p. 852)

Toujours dans son oeuvre phare, Bolaño dessine les traits de l'oeuvre totale à travers un personnage qui l'initie et l'achève, Benno von Archimboldi. Ce dernier est une métaphore de l'utopie totalisante, d'une oeuvre parfaite, méritant le plus grand prix de la littérature mondiale ou le Prix Nobel (p. 57). D'une part, on ne peut le décrire ni physiquement ni moralement, il est introuvable. D'autre part, son oeuvre est anonyme, non datée, et ne fait pas mention d'une quelconque origine. Cette indéfinition qui plane autour de l'oeuvre archimboldienne renvoie à la caractéristique inhérente à toute oeuvre totale : elle est inclassable, puisqu'elle contient tout ou fait référence à un tout. L'oeuvre totale (d'Archimboldi) dans une oeuvre totale (2666) – définir l'oeuvre totale dans une oeuvre totale – est un procédé de mise en abyme qui nous éclaire sur le contenu de l'oeuvre.

h. Recommencer le cercle :

Totaliser le temps, totaliser l'espace, est-ce possible ? Si oui, quel type de temporalité et de spatialité en découle ? C'est la question que je me suis posée. La réponse qui s'est imposée à moi revêt également la forme interrogative : Quoi de plus totalisant que la circularité ?

La circularité est particulièrement patente dans « La parte de los crímenes », puisqu'elle semble commencer et terminer de la même manière, par une note nécrologique. Entre 1993 et 1997 (p. 443 et p. 791), les cadavres de femmes se multiplient et la cause de la mort se répète inlassablement, avec quelques variantes (étranglement, viol vaginal et anal, mutilation des seins à l'arme blanche), comme si tous ces assassinats irrésolus étaient celui de la même femme :

El último caso del año 1997 fue bastante similar al penúltimo, sólo que en lugar de encontrar la bolsa con el cadáver en el extremo oeste de la ciudad, la bolsa fue encontrada en el extremo este [...] (BOLAÑO, 2004, p. 790)

La circularité renvoie à deux espaces fermés (le livre, Santa Teresa). La ville mexicaine de Santa Teresa apparaît, de par la répétition des crimes qui y sont perpétrés, le désert qui la caractérise et la cruauté de ses habitants, comme un paysage infernal, sans espoir de rédemption.

La circularité renvoie simultanément à l'infini et au chaos. C'est du moins ainsi que Borges le conçoit dans sa nouvelle « El jardín de los senderos que se bifurcan » (*Ficciones*, 1944) : « No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente.²⁵⁶ »

²⁵⁶ BORGES Jorge Luis, *Ficciones*, London : Bristol Classical Press, 1999 (première édition : 1944), p. 60

2) La sérialité :

a. Définition :

Au XIX^{ème} siècle est née une nouvelle forme de publication, le « roman-feuilleton », parallèlement aux progrès effectués dans le domaine de l'imprimerie dès 1830. Pensons à l'apparition dans les années 1860 de la presse rotative horizontale Hoe à vapeur, qui incarna la mécanisation de la presse à imprimer. Nous sommes en mesure de nous demander en quoi le « roman-feuilleton » a-t-il bouleversé le genre romanesque. L'instauration de la fragmentation de l'œuvre était une stratégie garante de son succès, puisque la publication mensuelle, hebdomadaire ou quotidienne de celle-ci fidélisait le public. C'est à la fin de la I Guerre Mondiale que le phénomène éditorial s'estompe, sans pour autant disparaître, car il reprend vie tout d'abord sous sa forme cinématographique – le cinéroman-, puis sous sa forme radiophonique et télévisuelle – la série télévisée.

L'essor du « roman-feuilleton » a eu des répercussions tant sur le discours, la rhétorique du roman, plus orale et contemporaine, puisqu'il se destinait chaque fois davantage à un lectorat issu des classes populaires, travailleuses, que sur son dessein, en tant qu'il empruntait des procédés propres aux genres populaires tels le théâtre (basé sur la surprise, la catharsis, le divertissement), le roman noir (basé sur l'intrigue) ou le mélodrame (basé sur l'émotion) pour capter l'attention du lecteur²⁵⁷. Un exemple de cette hybridité serait *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, publié dans *Le Journal des Débats* entre 1842 et 1843.

On reprocha aux feuilletonistes leur carence de profondeur, leur distance prise par rapport au caractère didactique, conscientisateur, introspectif et analytique initial du roman. Mais cela n'a empêché ni Bolaño, ni Bellatin, ni même Enrigue de puiser dans les ressources de la sérialité sans renoncer à la force de leur message.

²⁵⁷ Cf. AUBRY Danielle, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Bern : P. Lang, 2006, p. 1

La sérialité n'a jamais trouvé autant sa place qu'au XXI^{ème} siècle, comme si l'être humain n'était plus à même de se concentrer sur une œuvre longue. La sérialité est en plein essor, mais qu'entend-on exactement par spécialité ? Il s'agit d'un art du découpage. Une œuvre est scindée en fragments (ou parties) dont la succession est chronologique. Quelques exemples de cet art en recrudescence – depuis les romans-feuilletons²⁵⁸ – sont les séries télévisées, subdivisées en épisodes et saisons ; les films, décomposés en tomes.

Comment définir la sérialité, un concept inhérent à une grande part des pratiques artistiques postmodernes ? La meilleure façon de s'approcher d'une définition, outre le fait de revenir sur ses origines qu'elle puise dans le « roman-feuilleton », comme nous venons de le faire, serait de s'attarder sur les stratégies sérielles empruntées par les auteurs du tournant du XX^{ème} siècle. Le plus évident est celui de la répétition : « [...] la répétition ne peut se concevoir en dehors de la variation qui, dans la fiction télévisuelle, se constitue paradoxalement à partir de stéréotypes narratifs ravivés, de clonages, perpétuation d'une espèce générique dont la survie dépend de son renouvellement à travers diverses alliances, tout comme le genre humain.²⁵⁹ » Dans cette citation extraite de son essai sur la sérialité, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité* (2006), Danielle Aubry insiste sur la dimension totalisante de la série, qui englobe toutes les générations à travers la répétition, la « perpétuation d'une espèce générique », le clonage, mais aussi toute l'humanité dans sa similitude (et non dans sa diversité et pluralité), comme le dénote le substantif « stéréotypes ». L'on observe la répétition et ses variations dont parle Danielle Aubry dans les œuvres successives de Bellatin, de Bolaño et d'Enrigue, toujours hantés par les mêmes thématiques.

²⁵⁸ Le roman-feuilleton surgit au XIX^{ème} siècle. Il désigne un roman populaire, sans restriction générique, dont les parties (ou épisodes) sont publiés périodiquement dans des journaux. L'on compte parmi ses adeptes et pratiquants Honoré de Balzac avec *La Vieille Fille* (1836), Alexandre Dumas avec *La Comtesse de Salisbury* (1836), Frédéric Soulié avec *Mémoires du Diable* (1837), Eugène Sue avec *Les Mystères de Paris* (1842-1843), et bien d'autres.

²⁵⁹ AUBRY Danielle, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Bern : P. Lang, 2006, p. 2-3

Jordi Balló et Xavier Pérez constatent et expliquent l'attrait inévitable de notre société contemporaine pour la sérialité : « La atracción por la serialidad es una de las expresiones más genuinas de la narrativa contemporánea. En la era de su reproductibilidad técnica, la ficción no aspira únicamente a la constitución de objetos únicos, sino a una proliferación de relatos que operan en un universo de sedimentos, en un territorio experimental donde se prueban –y a menudo se legitiman– todas las estrategias de la repetición. Esa efervescencia serial configura un paisaje de cotidianidad que se refleja a la vez en la costumbre privada y en los rituales colectivos, a partir de un reencuentro periódico que fortalece y preserva la noción de identidad²⁶⁰ ». Dans cet extrait tiré de leur essai cinématographique *Yo ya he estado aquí: ficciones de la repetición* (2005), les deux professeurs insistent sur la dimension universelle – car spéculaire – de l'œuvre sérielle, qui favorise l'identification du public avec des personnages dont il suit les péripéties. L'identification et l'adhésion du spectateur/lecteur se produit grâce à la répétition des scènes, à un « paisaje de cotidianidad ». Dans les textes de Bolaño et Bellatin, ce processus d'identification est même accéléré et accentué par la mise en scène de personnages défailants (par rapport auxquels le lecteur se sent moins complexé).

L'œuvre sérielle, le cycle ou la saga caressent un même projet unitarisant et totalisant, que Bellatin cristallise dans *Pájaro transparente* (2006). Ce dernier résume la conception littéraire bellatinesque : un « canon perpétuel », un réseau de connexions, où tout se répète, se module, se réécrit et constitue un tout.

Yo he publicado varios libros con novelas reunidas, pero en ninguno hice un ejercicio semejante al de *Pájaro transparente*, que tiene como objeto hacer otro libro, transformar los títulos de textos ya publicados en capítulos, crear un capítulo final que justificara esa decisión, y lograr demostrarme que todo es parte de una misma escritura. Que no hay más libro que el libro.²⁶¹

L'unité à laquelle se réfère constamment Bellatin se traduit dans cette citation par l'emploi de l'article défini « el libro » et indéfini « una misma escritura ». Par là même,

²⁶⁰ BALLÓ Jordi et PÉREZ Xavier, *Yo ya he estado aquí: ficciones de la repetición*, 2005, Barcelona : Anagrama, p. 9

²⁶¹ Cité dans LENNARD Patricio, « Señas particulares », *Página/12*, 10 décembre 2006

il réaffirme sa vocation de copiste – en série –, puisqu’il plagie l’œuvre d’autres auteurs, mais aussi la sienne, en intégrant *Canon perpetuo* (1993) au sein de son roman, dans le chapitre 4. En construisant des ponts (structurels, formels, thématiques) entre ses divers romans, en faisant apparaître et réapparaître ses personnages, il ne fait que confirmer son adhésion au processus de continuité opérable, mais aussi de sérialisation.

Les personnages, les lieux, les temps, les phrases, les objets et les anecdotes se dédoublent en réapparaissant d’une œuvre à l’autre. Cette stratégie dite de « réduplication » empêche toute finitude, puisque certains des éléments des récits ont droit à une nouvelle vie dès lors qu’ils surgissent dans une autre œuvre. De cette façon, les textes de l’auteur se transforment en ponts référentiels et sont toujours réactivés. L’œuvre devient alors « vivante ». Dans *2666*, les ponts entre les cinq parties – elles-mêmes des « romans » – qui composent l’œuvre sont constants. Ainsi, dans la première partie fait référence – de façon annonciatrice – à « La parte de los crímenes » : « De los cuatro Morini fue el primero en leer, por aquellas mismas fechas, una noticia sobre los asesinatos de Sonora [...] »²⁶². La sérialité est donc en rapport direct avec l’itération, puisqu’elle consiste en la répétition infinie d’une chose/d’un personnage/d’un lieu/d’une époque ou de ses variantes.

Ce constat nous pousse à revenir sur l’inhérent processus totalisant qui surgit de la sérialité. Cette dernière suppose l’existence d’un système (sériel) qui, une fois les parties rassemblées, forme un tout. En musique, Arnold Schönberg, Alban Berg et Anton Webern fondèrent leur Œuvre sur ce principe.

b. Les formes de sérialité dans la littérature postmoderne : calque, réappropriation ou innovation ?

²⁶² BOLAÑO Roberto, *2666*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 64

La sérialité est une pratique très ancienne. Existe-t-il pour autant une sérialité postmoderne ? Si oui, comment se caractérise-t-elle ? Ces interrogations serviront d'axes à cette partie.

Roberto Bolaño conçoit son Œuvre comme un réseau. Chacun de ses ouvrages est connecté à un à plusieurs autres ouvrages, créant ainsi un véritable système autosuffisant. La connexion est assurée par différentes stratégies formelles, stylistiques, thématiques, générique, narratologique ou structurelles : le « pont » ; la référence autotextuelle ; et la suite. Le pont se définit comme un écho, soit la répétition d'un thème, d'un procédé stylistique, d'une forme, d'un genre d'un récit à l'autre. Par la référence autotextuelle, j'entends toute allusion de l'auteur à l'une de ses autres œuvres. Enfin, la suite correspond à la continuation d'un récit tronqué, d'une anecdote interrompue ou incomplète. C'est le cas de Rosa Amalfitano, fille du professeur de philosophie chilien de la deuxième partie de 2666 (« La parte de Amalfitano »), qui est présentée à l'âge adulte dans la troisième partie du même livre (« La parte de Fate »). « La parte de Fate » est donc une prolongation de « La parte de Amalfitano ». Effectivement, Rosa Amalfitano présente à son père l'un de ses petits amis, Chucho Flores, pour la première fois (p. 419-423) :

Por supuesto, el mexicano y su padre se habían conocido. La opinión que sacó Chucho Flores de este encuentro fue positiva, aunque Rosa creía que mentía, que era antinatural que le cayera bien alguien que lo había mirado como lo había mirado su padre. (BOLAÑO, 2004, p. 419)

Une autre continuation de la partie 2 est proposée dans la partie 3 (p. 431-434), lorsque Fate et Rosa parviennent à échapper à la police et s'expatrient à Barcelone grâce à Amalfitano :

—Ya es la hora, vámonos —dijo Rosa.

Fate la siguió. Atravesaron el jardín y la calle y sus cuerpos proyectaron una sombra extremadamente delgada que cada cinco segundos era sacudida por un temblor, como si el sol estuviera girando al revés. Al entrar en el coche Fate creyó oír una risa a sus espaldas y se volvió, pero sólo vio que Amalfitano y el tipo joven seguían hablando en la misma posición que antes. (BOLAÑO, 2004, p. 434)

Si l'on prend le récit comme un message codé qui renvoie les clés d'interprétation de ce même récit, l'on constate que « La parte de los crímenes » est dotée d'une trame-miroir. En effet, les féminicides de Santa Teresa, dont le mode opératoire se répète, sont une métaphore de l'Œuvre d'un auteur, dont les stratégies narratives, dont les personnages, se répètent jusqu'à former un système autonome.

i. La suite : « To be continued... » :

De même que l'épisode d'une série télévisuelle se termine en général sur une ou plusieurs scènes en cours, tel un arrêt sur images, la fin de *Los detectives salvajes* est inachevée. Nous ne savons pas si Lima et Belano se sont fait arrêter ou tuer dans un règlement de comptes suite à la mort d'Alberto et du policier, où ils sont, ni s'ils reverront un jour Juan García Madero :

Con una mano retuvo el brazo de Alberto que cargaba la pistola, la otra salió disparada del bolsillo empuñando el cuchillo que había comprado en Caborca. Antes de que ambos rodaran por el suelo, Belano ya había conseguido enterrarle el cuchillo en el pecho. [...] Entonces Belano y Lima nos dijeron que era mejor que nos separáramos. [...] Después nos separamos. Yo enfilé buscando la carretera y Belano giró hacia el oeste. (BOLAÑO, 1998, p. 604-605)

La fin du roman publié en 1997 est inachevée et de nombreuses questions restent en suspens. La nouvelle « Fotos », tirée du recueil *Putas asesinas* (2001) nous apprend néanmoins que Belano n'a pas trouvé la mort et a poursuivi son chemin. Il se trouve désormais en Afrique, feuilletant un album photographique de poètes de langue française :

[...] entonces Belano cierra el libro y se levanta, sin soltar el libro, agradecido, y comienza a caminar hacia el oeste, hacia la costa, con el libro de los poetas de lengua francesa bajo el brazo, agradecido, y su pensamiento va más rápido que sus pasos por la selva y el desierto de Liberia, como cuando era un adolescente en México, y poco después sus pasos lo alejan de la aldea. (BOLAÑO, 2001, p. 205)

Le complément circonstanciel de temps « cuando era un adolescente en México » est une référence claire à la période de sa vie retracée dans *Los detectives salvajes* et dénote une distanciation temporelle.

c. Le cross-over :

Un cross-over (mélange) désigne l'incursion dans une série de personnages appartenant à un univers fictif distinct (une autre série). C'est ce qui se produit lors du dialogue entre Óscar Amalfitano et Óscar Fate : la partie 2 se poursuit dans la partie 3. Le cross-over sert de pont fictionnel entre les œuvres. Il s'agit d'un procédé d'autoréférentialité.

Les personnages de Bolaño circulent librement dans ses œuvres. Ainsi, deux des protagonistes itinérants de *Los detectives salvajes* (1998), les poètes réalistes viscéraux Arturo Belano et Ulises Lima, réapparaissent dans les nouvelles des recueils *Putas asesinas* (2001) et *El secreto del mal* (2007). D'abord tous les deux dans « El viejo de la montaña », puis dans « Muerte de Ulises Lima », et enfin, uniquement Belano dans « Las Jornadas del caos », « El Gusano » et dans « Fotos ». Dans le recueil *Llamadas telefónicas* (1997), Arturo Belano est nommé par évoqué à plusieurs reprises par les deux locuteurs de « Detectives²⁶³ », Arancibia et Contreras :

²⁶³ La nouvelle retrace l'incarcération de l'auteur peu après le coup d'État de 1973 au Chili. Le personnage de Belano n'intervient pas directement au sein de la nouvelle. Il est décrit et prend vie à travers les personnages d'Arancibia et Contreras, deux détectives, sur le chemin qui les mène en voiture à un lieu non déterminé.

-Y tú le dijiste qué haces aquí, Belano, ¿no te habías ido a vivir a México? Y él te dijo que había vuelto, y por supuesto que era inocente, como cualquier ciudadano. (BOLAÑO, 1997, p. 126)

Bueno, Belano estaba incomunicado, es decir nadie le traía comida de fuera, no tenía jabón, ni cepillo de dientes, ni una manta para taparse por la noche. Y con el paso de los días, por supuesto, estaba sucio, barbón, la ropa le olía, en fin, lo de siempre. (BOLAÑO, 1997, p. 128)

Belano est un personnage très récurrent, qui parsème toute l'Œuvre de Bolaño, comme s'il en était le protagoniste. Rappelons à juste titre qu'Arturo Belano – anagramme de Roberto Bolaño – n'est pas moins que l'*alter ego* fictif de l'auteur, ce qui lui vaut une place de choix au sein de ses écrits. Dans « El viejo de la montaña », le narrateur revient sur l'éloignement progressif des deux amis Arturo Belano et Ulises Lima, qui empruntent chacun un chemin de vie différent, à partir de 1977 :

[...] finalmente sus destinos divergen y sus cuerpos se alejan, como dos flechas que de improviso y fatalmente adquirieran trayectorias divergentes. (BOLAÑO, 2007, p. 30)

Dans « Muerte de Ulises », Belano retourne à México après 20 ans d'absence pour retrouver son ami Ulises Lima. Il a quarante-six ans (1996) et est désormais un auteur à succès :

Belano lleva el pelo corto. Una calvicie redonda tonsura su coronilla. Ya no es el joven de pelo largo que una vez recorrió estas calles. [...] Sus libros se leen (aunque no mucho) en España y Latinoamérica y están todos traducidos a varias lenguas. (BOLAÑO, 2007, p. 164)

Il apprend que son compagnon de route est mort dans un accident de voiture.

La complicité des jeunes poètes Lima et Belano est développée dans la première et la troisième partie de *Los detectives salvajes* (1998), qui retrace les années 1975 et 1976 (« Mecianos perdidos en México (1975) » et « Los desiertos de Sonora (1976) »). Quant à leur biographie des années 1976-1996, elle est relatée par cinquante-deux témoins, qui attestent d'une existence marquée par de multiples voyages pour chacun d'eux, tout comme d'une distanciation forcée des deux comparses.

La nouvelle « Fotos » est la suite (métalittéraire) d'un passage de *Los detectives salvajes*, qui narre le voyage qu'entreprend Belano en Afrique. Ce dernier feuillet,

immobile, un album de photographies de poète de langue française, auxquels il donne vie par le biais de son imagination. Il se trouve en Afrique et fait allusion, à la fin de la nouvelle, à sa jeunesse d'errance mexicaine.

Dans « Las Jornadas del caos », Belano a cinquante-cinq ans (2005). Sa femme lui apprend que leur fils de quinze ans, Gerónimo, s'est perdu lors des Journées du Chaos. L'ébauche de nouvelle établit un parallélisme entre Belano et son fils. C'est la dernière trace que nous laisse l'auteur de son personnage-clé dans ses récits.

Toutes ces connexions qui lient les différents écrits en prose de Bolaño au personnage d'Arturo Belano démontrent le caractère éminemment sériel de son Œuvre.

La littérature postmoderne emprunte des formes sérielles qui lui préexistaient, mais elle met l'accent sur deux d'entre elles, la suite et le cross-over, afin de faire atteindre au lecteur l'apogée de sa curiosité et d'augmenter la tension du récit. Le propos est essentiellement commercial car, face à la recrudescence des livres – et donc à une concurrence de plus en plus féroce –, maintenir le lecteur en haleine et le surprendre deviennent des impératifs incontournables.

Les formes de la sérialité présentent un autre attrait majeur à l'ère postmoderne. En effet, elles rendent possible la constitution d'un univers fictionnel (un « système ») cohésif.

d. Des stratégies sérielles :

Quoi de plus parlant, pour analyser les stratégies sérielles, que leur évocation sous forme de liste ? Aussi, voici celles que j'ai répertoriées :

- a. Une fin ouverte (« to be continued... ») pour inciter à la fidélisation
- b. Des personnages récurrents (protagonistes), qui vont et viennent
- c. Des événements inattendus (rebondissements) afin de maintenir le lecteur/spectateur en haleine

- d. Une temporalité de l'actuel : un temps qui se suspend, des dialogues au présent (la priorité donnée aux dialogues)
- e. Un fil conducteur (trame) dont la continuité est entravée par de multiples anecdotes, digressions > tendance à l'extension
- f. Le découpage en petites unités : épisodes, sections, parties, chapitres, tomes, volumes
- g. La réplique (ou déclinaison) d'un personnage, d'un roman, d'un chapitre
- h. L'extension narrative : focalisation sur un personnage et développement biographique (la mention devient œuvre à part entière).

Nous nous centrerons sur celles qui ont trait à l'acteur clé du roman, le personnage.

i. Un personnage « en série » :

Bellatin, Bolaño et Enrigue mettent en scène des personnages qui se ressemblent sous divers aspects. C'est ce que suggère le critique Gonzalo Aguilar en établissant une typologie du personnage bolañesque: « Algo une a los personajes de Bolaño: todos son escritores o aspiran a serlo. Para lograr la fama o el reconocimiento, viven como se supone que viven los escritores [...] »²⁶⁴. Les personnages ne seraient-ils donc pas la duplication à l'infini d'un même référent (ou personnage type) ?

Ainsi, Amalfitano (2666) incarne l'archétype des personnages bolañesques. Il est érudit. Il est d'ailleurs professeur de philosophie dans une université mexicaine. Mais c'est aussi un fervent lecteur : « Tenía libros que conservaba desde hacía más de veinticinco años. » (BOLAÑO, 2004, p. 211) Il est ébranlé par l'absence de sa femme Lola, une aventurière qui a laissé derrière elle mari et petite fille pour découvrir le monde. Il n'apparaît pas comme l'homme viril par excellence. Au contraire, sa femme ne cesse de le tromper, lui raconte les détails de ses ébats et lui reste passif :

²⁶⁴ cf. Gonzalo AGUILAR, "Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía", Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia, Buenos Aires: Corregidor, 2002, p. 146.

« Después Lola evocaba otra vez la noche aquella en que había hecho el amor con el poeta que yacía, majestuoso y semisecreto, en el manicomio de Mondragón. » (BOLAÑO, 2004, p. 216) La passivité du personnage est telle que la focalisation initiale (sur Amalfitano) change de personnage focal (sur sa femme Lola). Amalfitano symbolise l'humiliation masculine. Il est seul et se sent seul, quoi qu'il face, malgré la présence dans sa vie de sa fille Rosa, dont il a la garde.

Le protagonisme bolanesque est un voyageur invétéré, incapable de stagner dans un même lieu. Il est en transit, car il est en quête d'un objet (son identité, son « autreté », l'Amour), malheureusement toujours inatteignable. Ce personnage « sans identité fixe », qui erre dans différents pays, mû par un vide intérieur, finit par comprendre qu'il n'est personne (« nadie ») :

[Fate] recordó lo que le había dicho a la cajera. Soy americano. ¿Por qué no dije soy afroamericano? ¿Porque estoy en el extranjero? ¿Pero puedo considerarme en el extranjero cuando, si quisiera, podría ahora mismo irme caminando, y no caminar demasiado, hasta mi país? ¿Eso significa que en algún lugar soy americano y en algún lugar soy afroamericano y en algún otro lugar, por pura lógica, soy nadie? (BOLAÑO, 2004, p. 359)

Le personnage erre, mais son errance n'est pas contrôlée. Il part à la dérive et perd tout point d'ancrage : « no consigo tener ni un solo punto de referencia », « Soy un gigante perdido » :

Lo que antes era mi derecha ahora es mi izquierda y ya no consigo tener ni un solo punto de referencia. Todo borrado. [...] Soy un gigante perdido en medio de un bosque calcinado. (BOLAÑO, 2004, p. 438-439)

Le verbe « conseguir » à la forme négative (« no consigo ») met l'accent sur le prédéterminisme qui empêche le personnage de prendre sa vie en main, comme si toute tentative de contrer le destin était vaine. Il est incapable d'aller à contre-courant.

Plus que passif, le personnage paradigmatique du Chilien est impuissant. Il se sent incapable d'affronter la vérité, particulièrement lorsqu'elle est foudroyante. Ainsi, quand le policier Epifanio Galindo trouve dans l'agenda d'une victime le numéro de téléphone de trafiquants de drogue, dont celui du policier Pedro Rengifo et d'autres

membres de la police, il décide de ne rien faire : « Así que conservé la chingada libreta y no hice nada. » (BOLAÑO, 2004, p. 580) D'autre part, il n'est pas issu des hautes sphères de la société, mais vit dans des conditions modestes, voire vétustes.

Les personnages de Mario Bellatin répondent à un archétype de l'incomplétude (la marginalité, la tare physique, la solitude). Ils sont une reproduction infinie du même personnage : l'auteur lui-même. D'ailleurs, dans *Lecciones para una liebre muerta* (2005), le Mexicain s'auto-représente clairement à travers le nom transparent de mario bellatin (sans majuscule). Outre le nom, plusieurs données permettent d'établir une correspondance entre le personnage et son auteur. Avant tout, son infirmité ; mario bellatin (adulte) est manchot. Une prothèse orthopédique, qui acquiert une autonomie propre, se substitue à sa main absente : « Llevo una mano artificial. Su marca es otto bock.²⁶⁵ » Rappelons qu'une correspondance physique peut être immédiatement établie, car le Mexicain est manchot de l'avant-bras droit – suite à un accident survenu à Cuernavaca – et a remplacé la partie de membre manquante par une prothèse métallique à pinces, qu'il exhibe fièrement lors d'une séance photos. De cette façon, il apparaît à mi-chemin entre le cyborg et l'homme. Puis, nous pouvons facilement relier l'auteur à son personnage de par l'emploi de la première personne du singulier. Le protagoniste de *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001) réunit les mêmes critères d'identification à Mario Bellatin que le personnage éponyme de *Lecciones para una liebre muerta* : il s'exprime à la première personne du singulier, est manchot du bras droit et porte une prothèse : « Mi madre no me ha pedido que me ponga el pijama ni que me despoje del brazo ortopédico. *El brazo*, se llama. *Colócate el brazo, quítate el brazo, ¿dónde has dejado el brazo?*²⁶⁶ »

Le culte de la multiplicité (s'incarner dans tous les personnages) de Bellatin transparaît dans son dédoublement, puisque Mario Bellatin existe dans sa version adulte et enfant. Parfois, l'auteur est représenté fictionnellement par l'antonomase « el escritor », comme dans *Flores* (2004 ; « Orquídeas », « Tréboles », « Magnolias »,

²⁶⁵ BELLATIN Mario, *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona : Anagrama, 2005, p. 74

²⁶⁶ BELLATIN Mario, *Obra reunida*, México : Alfaguara, 2013, p. 433

« Jacintos », « Gladiolos », « Dalias », « Astromelias », « Pensamientos », « Lotus », « Violetas », « Margaritas »). Tout comme le personnage de Mario Bellatin de *Lecciones para una liebre muerta*, « el escritor » de Flores se dédouble, car il a un frère jumeau : « Ninguno de los dos [gemelos Kuhn] se parece tampoco al hermano gemelo del escritor, muerto a las pocas horas de nacido.²⁶⁷ » La thématique de la dualité introduite par le double est une nouvelle allusion à la structure scindée, fragmentée, du roman.

Le critique Federico Zamora insiste sur le caractère obsessionnel et répétitif de l'écriture bellatinesque, comme si l'auteur postmoderne latino-américain remplissait un devoir, celui de créer un microcosmos littéraire qui serait sa signature : « Mario Bellatin es un creador obsesivo. Y por ello vuelve siempre a sus mismos personajes y temas [...].²⁶⁸ » La répétition comme signature de l'auteur et rébellion serait une nécessité absolue dans une société qui impose tous les codes et laisse peu de place à la créativité.

Les personnages de prédilection d'Enrigue sont de grands personnages de l'Histoire et de la culture – le plus souvent mexicaine. À ce titre, ceux qui parsèment *Muerte súbita* (20013) ne sont rien de moins que le dernier empereur aztèque (XVI^{ème} siècle), le gouverneur général de la Nouvelle-Espagne et conquérant du Mexique (XVI^{ème} siècle), le deux cent vingt-quatrième pape (XVI^{ème} siècle), le célèbre inventeur de la lunette astronomique italien (XVII^{ème} siècle), soit ce qu'il nomme des « individualidades gigantescas » :

No es un libro sobre Caravaggio o Quevedo, aunque es un libro con Caravaggio y Quevedo. Ellos dos, pero también Cortés y Cuauhtémoc, Galileo y Pío IV. Individualidades gigantescas que se enfrentan. (ENRIGUE, 2013, p. 201)

Si parfois les personnages ne sont pas les mêmes d'un roman à l'autre, ils réapparaissent sous une autre déclinaison. En effet, dans l'Œuvre d'Enrigue, chaque

²⁶⁷ BELLATIN Mario, *Flores*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 99-100

²⁶⁸ ZAMORA Federico, « El lecho literario de Mario Bellatin: Disección del vacío », in « Dossier: Mario Bellatin: El experimento infinito », *El coloquio de los perros*, 2011

récit est composé au minimum d'un personnage religieux faussement pieux, d'un intellectuel qui ne connaît pas de limites et d'un personnage historique dont l'héroïsme est remis en question. Dans tous les cas, la réécriture de l'histoire et de la culture s'inscrit sous le signe de la désacralisation.

ii. L'encyclopédie, œuvre fragmentaire à ambition totalisante :

L'encyclopédie occupe une place toute particulière en littérature, car ses procédés sont fragmentaires, mais le projet qu'elle nourrit est totalisant. Son discours se veut globalisant, cohérent et absolu. Si l'encyclopédie n'est pas synonyme d'ordre²⁶⁹ et est qualifiée de fragmentaire, c'est qu'elle collecte des connaissances diverses – parfois disparates, voire même contradictoires – et les rassemble en un unique lieu ; le livre. Samoyault la décrit à propos comme « la somme des particularismes²⁷⁰ ». Bien qu'elle n'y parvienne pas, l'encyclopédie a pour dessein de reproduire un système du monde, de « capturer » la totalité cognitive d'une époque. Cependant, – nous le verrons par la suite – la représentation de la totalité subira des modifications dans le passage au XXI^{ème} siècle. En effet, la systématisation connaîtra un échec en dévoilant ses limites et fera place à deux procédés exprimant la pluralité ; la démultiplication et la polyphonie²⁷¹.

Les recours principaux de l'encyclopédie sont la liste, le catalogue, l'inventaire, à visée descriptive ou définitionnelle. Tiphaine Samoyault rappelle dans son ouvrage trois indéfinissables, trois failles de l'encyclopédie – « les individus, les sensations et les sentiments²⁷² » – que le roman tentera de combler, en tant que la littérature se fixe l'objectif – utopique ? – de dire l'ineffable.

²⁶⁹ *La Montagne magique* (*Der Zauberberg*, 1924) de Thomas Mann et *L'Homme sans qualités* (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930-1932) de Robert Musil sont des exemples d'encyclopédies « désordonnées », qui reposent sur des conversations – digressives – entre plusieurs personnages abordant des sujets divers, variés et successifs.

²⁷⁰ SAMOYAUULT Tiphaine, *Excès du roman*, Paris : Maurice Nadeau, 1999, p. 160

²⁷¹ SAMOYAUULT Tiphaine, *Excès du roman*, Paris : Maurice Nadeau, 1999, p. 161

²⁷² SAMOYAUULT Tiphaine, *Excès du roman*, Paris : Maurice Nadeau, 1999, p. 164

Depuis que l'un des pères du Nouveau Roman, Claude Simon, démontra l'impossibilité de réunir en un même lieu (le livre) toutes les connaissances du monde, de la société, d'une époque, les écrivains postmodernes se mirent à élaborer des œuvres encyclopédiques critiques, qui dévoilent la « supercherie ». Dans cette lignée, l'encyclopédie postmoderne de Bolaño, *La literatura nazi en América* (1996), incarne une double crise de légitimité (de la modernité et de la littérature). Elle répertorie les biographies d'écrivains « infâmes » nazis nés entre 1880 et 1956 et décédés entre 1936 et 2029. Quant à 2666, elle s'érige comme une Bible de la littérature – et non plus seulement comme un catalogue des auteurs nazis latino-américains et états-uniens –, comme en témoignent les innombrables références littéraires, textuelles et métafictionnelles qui le parcourent, mais aussi comme un Bible de l'homme, en présentant toutes les facettes d'une personnalité, en insistant sur le caractère ambivalent, contradictoire de l'être humain, et surtout en mettant en scène toutes les étapes de la vie de l'homme – toujours dans une optique universalisante.

Souvenons-nous du terme « chaosmos », mentionné en début de partie, qui synthétise la fusion des contraires qui s'opère dans la littérature postmoderne – et particulièrement dans l'Œuvre de Bellatin, Enrigue et Bolaño. Nous venons d'étudier les principes structuraux qui garantissent l'unité de l'Œuvre (le cosmos), tels les ponts thématiques, esthétiques et référentiels, le va-et-vient des personnages d'un roman à l'autre, mais aussi la réécriture, la circularité du récit et la sérialité. Nous allons maintenant nous pencher sur les éléments structuraux anticosmiques, qui participent à la création d'un désordre (le chaos) dans les œuvres de nos trois auteurs.

3) La fragmentarité (structurelle) :

Le substantif « fragment » vient du latin *fragmentum* qui, tout comme le terme « fractalité », vient de *frangere*, qui signifie « briser ». Ce qui peut attirer notre attention est que *frangere* renvoie nécessairement à plusieurs fragments – puisqu'un tout ne peut se briser en un fragment. Le fragment connote donc l'éclatement, la scission, l'incomplétude, de par sa nature éparse, mais aussi – paradoxalement – la totalité, puisqu'il s'inscrit dans un ensemble unitaire. Les Romantiques allemands percevaient déjà le caractère totalisant du fragment : « Un tout peut être constitué d'une co-présence des fragments, sans qu'on ait besoin d'en faire la somme.²⁷³ » Le fragment est une figure paradoxale, qui représente à la fois une complétude inachevée et une incomplétude achevée.

L'écriture fragmentaire n'est en aucun cas une pratique récente. Elle est au contraire très ancienne, puisqu'elle remonte à l'Antiquité, avec les aphorismes du philosophe grec Héraclite (VI-V^{ème} siècle avant J.-C.) et du médecin grec Hippocrate (V-IV^{ème} siècle avant J.-C.). L'esthétique du fragment, qui tend vers la diversité et le désordre, gagna les romantiques allemands au XVIII^{ème} siècle, dont le premier théoricien fut Friedrich von Schlegel avec son *Fragmente* (1797-1798) qui rappelle le caractère unitaire, inépuisable (total) du fragment de « fait » – qu'il oppose au fragment « de droit ».

Le fragment s'adapte parfaitement à la société postmoderne en ce qu'elle est divisée, hybride, mixte, plurielle, éphémère, aléatoire, imprévisible. En outre, le fragment traduit l'état de crise – en instaurant le désordre – et l'invalidité des métarécits modernes – en déconstruisant toute tentative de totalisation. Dans ce cas, comment la représenter, si ce n'est pas le fragment ? Le retour à cette technique ancestrale et l'intérêt qu'elle suscite à l'ère postmoderne sont à l'origine de la publication d'œuvres critiques à ce sujet, tels *L'Écriture du désastre* (1980) de Maurice Blanchot, *Fragments* (1995) de Jean Baudrillard. La généralisation

²⁷³ SAMOYAUULT Tiphaine, *Excès du roman*, Paris : Maurice Nadeau, 1999, p. 172

progressive de l'esthétique fragmentaire peut-elle s'expliquer sans prendre en compte le contexte dans lequel elle a réapparu ? Nous sommes en mesure de nous demander si la chute du mur de Berlin (1989) et la résurgence d'une esthétique fragmentaire sont corrélées ou sont une simple coïncidence ? Il semblerait que la première hypothèse soit la bonne. Le morcellement des états et la reconfiguration de l'Europe ne pouvait être représentés par une esthétique totalisante. Seule une écriture elle-même éclatée était à même de transcrire l'instabilité, le fractionnement, la division, la fugacité de la société postmoderne.

Les romanciers postmodernes sont dits « atomistes », puisqu'ils tendent à « découper la réalité en particules » (en anecdotes représentatives, en personnages universels) (selon Roland Barthes). Le personnage, le temps se construisent par strates, couches successives et éparses qui, une fois rassemblées, conforment un tout. Les procédés fragmentaires permettraient d'ailleurs d'aboutir à l'élaboration d'un « Roman absolu » – objectif ultime des écrivains modernes et postmodernes – en attribuant à chaque fragment une portée symbolique, universelle, comme le soulignait déjà Roland Barthes dès les années 1989-1990 dans le cours qu'il donna au Collège de France intitulé « La préparation du roman II : L'œuvre comme volonté » :

L'art du roman exclut toute continuité. Le roman doit être un édifice dans chacune de ses périodes, chaque petit morceau doit être quelque chose de coupé, limité, un tout valant pour lui-même.²⁷⁴

La fragmentarité est donc un concept tout à fait d'actualité, et d'autant plus qu'il reflète tantôt – dans son versant collectif – une société divisée, décadente, tantôt – dans son versant individuel – un être morcelé, individualiste, déchiré.

La littérature postmoderne surgit dans un contexte de transformations (sociales, politiques, économiques) qui rendit nécessaire une réactualisation de la représentation du monde. Le fragment s'impose alors comme outil esthétique pour retranscrire l'indicible, l'irreprésentable, l'irreproductible. Grâce à un procédé

²⁷⁴ Cours figurant dans BARTHES Roland, *Oeuvres complètes*, Tome III, Paris : Seuil, 1980, p. 1305

synecdotique, le fragment (incomplet) en vient à faire écho au tout (complet). C'est en cela que réside le grand paradoxe de la postmodernité :

Tout fait *tout* en littérature – l'aphorisme, le fragment, l'extrait, le résumé, l'épitomé²⁷⁵ font encore signe vers la totalité. Jusqu'aux césures, jusqu'aux ellipses, les déceptions du sens sont encore du sens, et il n'y en a que par les mots.²⁷⁶

La littérature postmoderne ne tenterait-elle donc pas de tout dire par un fragment ? Si oui – et c'est justement mon impression –, nous pouvons alors parler de littérature éminemment synecdotique.

N'oublions pas que le fragment est suggestif – polysémique, multiréférentiel –, il donne de la profondeur à l'œuvre qu'il compose. C'est pourquoi David d'Angers a conclu « Assurément, dans une œuvre d'art, il ne faut pas tout dire. » (p. 117) Le lecteur peut alors interpréter de diverses façons le fragment – ou de toutes les façons à la fois. Il donne de la matière à l'œuvre. Par ailleurs, il la recrée à son tour – lui donne une nouvelle vie – à travers les références propres, les émotions que suscitent en lui la/les lecture(s). Grâce à ses lecteurs, un ouvrage est donc pluriel, il se duplique en autant de volumes que de lectures. À cet égard, toute œuvre fragmentaire est dotée d'une dimension totalisante.

Si la synecdoque est la figure rhétorique fragmentaire visée totalisante par excellence, d'autres procédés fragmentaires – cette fois structuraux – tendent à mettre à mal l'unité du récit tout en aspirant au tout – de l'œuvre, et/ou de l'Œuvre : la fractalité, le simultanésisme, la polysémie, la superposition structurale (plusieurs niveaux d'interprétation), la brièveté, le minimalisme, la digression, le labyrinthe narratif et les stratégies cinématographiques.

a. La fractalité littéraire :

²⁷⁵ L'épitomé est l'abrégé d'un ouvrage d'histoire Antique, d'après Le Petit Robert 2005.

²⁷⁶ GODIN Christian, *La totalité. La totalité réalisée : Les arts et la littérature*, Seyssel : Champ Vallon, 1997, Livres I, Volume 4, p. 260

L'apparition des sciences du chaos dans les années 1920 et leur diffusion dans les années 1970 perturba la représentation de l'univers – plus précisément de la matière – jusqu'alors ordonnée, continue, exacte, prévisible. Effectivement, la physique quantique issue de la physique de l'élémentarité (atomique et subatomique), a remis en cause quatre concepts habituels de la physique classique, notamment avec la découverte du caractère « discret » (fragmentaire) et discontinu – et non continu, comme on le croyait à tort – des grandeurs physiques, ou encore avec la découverte du principe d'indétermination (d'imprédictibilité), qui repose sur l'impossibilité de mesurer toutes les grandeurs d'un système physique de façon simultanée, laissant ainsi la place à l'incertitude et au champ de tous les possibles. Le titre de certains ouvrages postmodernes fait allusion à l'indétermination et la discontinuité quantiques, tels *Le Principe d'incertitude* (1993) de Michel Rio et *Les Particules élémentaires* (1998) de Michel Houellebecq. Les sciences du chaos ont apporté un regard moins unitaire, idéaliste et totalisant de notre monde, pour le représenter sous une nouvelle forme, fragmentaire, abstrait et complexe.

Une autre découverte allant dans ce sens fut celle de la fractalité, qui permit d'appréhender le monde comme un infini discordant, fractionné et désordonné à partir de ses anfractuosités, de ses irrégularités. D'ailleurs, l'adjectif « fractal » renvoie au mot latin « fractus », de « frangere », qui signifie « briser ». Le mathématicien polonais Benoît B. Mandelbrot décrit dans *Les objets fractals* (1989) le nouvel univers fractal postmoderne comme « une image anguleuse et non arrondie, rugueuse et non lisse. C'est une géométrie du grêlé, du disloqué, du tordu, de l'enchevêtré, de l'entrelac.²⁷⁷ » Ce qui se dégage de cette définition est un monde chaotique – imparfait et discontinu. Le contexte historique – disloqué – exerça une influence primordiale sur la littérature postmoderne, dont l'esthétique repose sur le paradoxe de tout dire par le peu.

²⁷⁷ MANDELBROT Benoît B., *Les objets fractals : forme, hasard et dimension ; suivi de Survol du langage fractal*, Paris : Flammarion, 1989, p. 154

La fractalité désigne une relation ambivalente, aussi bien d'interdépendance que d'autonomie, entre deux œuvres, qui se manifeste par exemple à travers l'apparition d'un personnage dans l'un, et son approfondissement dans l'autre, ou à travers la mention d'une anecdote dans l'une, et son développement dans l'autre. C'est ainsi le cas de la section consacrée à « Ramírez Hoffman, el infame » de *La literatura nazi en América* (1996) – la plus longue du roman –, qui sera le point de départ de *Estrella distante* (1996) ; du chapitre 4 de la deuxième partie de *Los detectives salvajes* (1998), qui donnera lieu au roman *Amuleto* (1999) – plus précisément au personnage de Auxilio Lacouture – ; ou encore de la nouvelle « Músculos²⁷⁸ », qui peut être considérée comme la source d'inspiration de *Una novelita lumpen* (2002).

La fractalité est un principe mathématique inventé par Benoît Mandelbrot, un mathématicien français, qui se référait par ce biais des figures composées de multiples éléments qui gardent le même aspect quelle que soit l'échelle à laquelle ils sont observés. Le principe peut s'appliquer à la littérature, puisqu'un élément (le personnage, l'anecdote, un espace, un temps, une situation, un thème) présent dans une « figure » – ici, un texte, une œuvre –, peut à grande échelle occuper à lui seul une plus grande partie, voire la totalité d'une autre « figure » – œuvre –, en respectant les traits, les caractéristiques de la première. La partie (le chapitre, l'ébauche d'un personnage) ressemble donc au tout (l'œuvre).

La fractalité, dont le symbole est le flocon de neige, est une métaphore parfait de l'esthétique postmoderne, à la fois totalisante et fragmentaire, puisque l'œuvre littéraire est constituée de fragments – indépendants les uns des autres –, qui pourtant forment une unité une fois réunis.

L'anthropologue indien Arjun Appadurai, en analysant l'esthétique et la forme adoptées par la culture – l'art – postmoderne, perçoit une prédominance pour la

²⁷⁸ Il s'agit du douzième des dix-neuf nouvelles inachevées du recueil *El secreto del mal* (2007) de Roberto Bolaño.

circularité, la spécularité, les « configurations fractales », liées à une dimension scientifique de plus en plus patente : « [...] Lo que quisiera proponer es que comenzásemos a concebir las configuraciones culturales en el mundo de hoy en día como fundamentalmente fractales, esto es, como carentes de límites, estructuras o regularidades en un sentido euclideo. En segundo lugar, me gustaría sugerir que estas formaciones culturales, que deberíamos esforzarnos en representar en un modo totalmente fractal, se solapan en modos que sólo han sido discutidos en términos de las matemáticas puras (en la teoría de conjuntos, por ejemplo) y de la biología (respecto de las clasificaciones politípicas, que atienden a la compleja relación de identidad y diferencia entre las subespecies.²⁷⁹ » L'adjectif fractal, qui s'associe souvent à un objet « mathématique servant à décrire des objets de la nature dont les formes découpées laissent apparaître à des échelles d'observation de plus en plus fines des motifs similaires²⁸⁰ » (tel le flocon de neige), qui peut s'appliquer à l'esthétique postmoderne, en tant que les œuvres renvoient à d'autres œuvres sans fin ou que le partie désigne un tout (écriture synecdotique et fragmentaire), ne pouvait que s'imposer dans un monde globalisé où règne la circularité/circulation, l'infinitude (de l'information), la fragmentarité (des êtres, des actions, du temps) et la du/multiplicité (promue par les moyens de communication pour uniformiser les habitants).

2666 de Roberto Bolaño est un exemple de fractalité intra-romanesque (à l'intérieur du roman, lui-même composé de cinq sous-romans). Ainsi, « La parte de Amalfitano » constitue à la fois une suite et une extension biographique de « La parte de los crímenes ». Le personnage adolescent étasunien de Klaus Haas de la partie 4, accusé d'avoir assassiné, violé et torturé plusieurs femmes au Mexique, incarcéré en attendant le procès, se révèle être le fils de la sœur d'Archimboldi, Lotte Reiter. Dans la partie 5 du même roman, l'on revient sur sa conception, ses parents, son cadre de vie, telle une biographie (extension), puis le récit prend l'apparence d'une suite de la partie précédente, puisque Klaus se confie à sa mère sur l'issue du procès.

²⁷⁹ APPADURAI Arjun, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1996, p. 46

²⁸⁰ Le Petit Robert 2005, à l'entrée « fractal ».

Parfois, l’auteur développe un personnage qui a été évoqué ou qui endossait un rôle secondaire dans un récit antérieur. C’est le cas du protagoniste de la nouvelle « Prefiguración de Lalo Cura », tiré du recueil *Putas asesinas* (2001), qui est une introduction au personnage du même nom de « La parte de los crímenes » de 2666. Le substantif « Prefiguración » indique d’ailleurs d’emblée que ledit personnage réapparaîtra par la suite, comme s’il était requis de l’introduire au lecteur. Dans « Prefiguración de Lalo Cura », Olegario Cura Expósito, surnommé Lalo Cura, se présente dans une narration autodiégétique. Il remonte jusqu’à ses premiers mois de vie dans le ventre de sa mère : « Cuando yo estaba dentro de Connie ésta siguió trabajando. » (p. 99) Cette première présentation de Lalo Cura est très brève. En effet, malgré l’emploi de la première personne du singulier, le récit se centre essentiellement sur la mère de ce dernier, actrice de films pornographiques. Dans 2666, il est devenu un grand jeune homme et travaille en tant que policier enquêtant sur les féminicides de Santa Teresa. Il revient d’ailleurs son sa généalogie dans un long paragraphe qui lui est consacré :

En contra de los deseos de su familia, que pretendió bautizar al niño con el nombre de Rafael, María Expósito le puso Olegario, que es el santo al que se encomiendan los cazadores y que fue un monje catalán del siglo XII, obispo de Barcelona y arzobispo de Tarragona, y también decidió que el primer apellido de su hijo no sería Expósito, que es nombre de huérfano, tal como le habían explicado los estudiantes del DF una de las noches que pasó con ellos, dijo la voz, sino Cura, y así lo inscribió en la parroquia de San Cipriano, a treinta kilómetros de Villaviciosa, Olegario Cura Expósito, pese al interrogatorio al que la sometió el sacerdote y a su incredulidad acerca de la identidad del supuesto padre. (BOLAÑO, 2004, p. 697-698)

Notons que le nom de sa mère a changé dans 2666, mais « Connie Sánchez » pourrait tout à fait correspondre au nom de scène de la mère de Lalo Cura. Une concordance notable peut s’établir entre le personnage des deux récits. Celle-ci ne s’arrête pas là, puisque la description est empreinte du même humour burlesque picaresque tant dans le roman que dans la nouvelle.

Un lien certain peut s’établir entre le chapitre 4 de *Los detectives salvajes* centré sur le personnage d’Auxilio Lacouture et *Amuleto*. Le monologue de la première œuvre donne lieu à un nouveau texte – monologique lui aussi – constitué de 14 chapitres, dont l’histoire semble ne jamais finir tant elle est narrée – à travers

différentes versions. L'inverse se produit également. C'est-à-dire que de nombreux personnages de *Los detectives salvajes* – tels Arturo Belano, Ulises Lima, Laura Jáuregui, Felipe Müller et Ernesto San Epifanio – figurent dans *Amuleto*. Les ponts entre les récits sont infinis, comme pour souligner leur caractère inépuisable et autotextuel. Une fois de plus, l'analogie entre le récit source qu'est *Los detectives salvajes* et le récit d'arrivée (*Amuleto*) ne s'opère pas uniquement au niveau des personnages et discursif (un monologue déstructuré, confus, délirant), mais aussi au niveau temporel – avec une temporalité simultanée – et structurel – avec une succession de fragments discursifs.

Le personnage d'Arturo Belano est, quant à lui, développé au premier plan par la narratrice d'*Amuleto* (1999), l'Uruguayenne Auxilio Lacouture, qui revient sur son enfance, son adolescence, en partageant ce qu'elle sait de lui en l'ayant côtoyé, mais aussi à travers le témoignage des membres de sa famille (mère, sœur). Elle élabore ainsi progressivement une biographie d'Arturo Belano :

[...] pensé en otras cosas, como por ejemplo en el joven Arturo Belano, al que yo conocí cuando tenía dieciséis o diecisiete años, en el año de 1970, cuando yo ya era la madre de la poesía joven de México y él un pibe que no sabía beber [...] (BOLAÑO, 1999, p. 29)

Yo lo conocí y fui su amiga y él fue mi poeta joven favorito o mi poeta joven preferido [...] (BOLAÑO, 1999, p. 45)

Cuando Arturo regresó a México, en enero de 1974, ya era otro. Allende había caído y él había cumplido con su deber, eso me lo contó su hermana, Arturito había cumplido y su conciencia, su terrible conciencia de machito latinoamericano, en teoría no tenía nada de que reprocharse. (BOLAÑO, 1999, p. 55)

Auxilio Lacouture mentionne son retour au Chili pour soutenir Salvador Allende en 1973, ses voyages ultérieurs au Mexique, dès 1974, ses connaissances et relations. *Amuleto* opère donc un retour en arrière par rapport à *Los detectives salvajes*, tel un *flashback*, et constitue un développement du personnage tout juste ébauché de Belano dans le premier roman.

Si *Amuleto* est une « extension » du personnage de Belano, *Estrella distante* (1996) est le développement de la brève section consacrée au pilote de la FACH, « Ramírez Hoffman, el infame », dans *La literatura nazi en América* (1996). *Estrella*

distante se présente d’emblée comme un développement plus long, unifocal (centré sur un seul personnage), de l’histoire « schématique » du pilote de *La literatura nazi en América* :

En el último capítulo de mi novela *La literatura nazi en América* se narraba tal vez demasiado esquemáticamente (no pasaba de las veinte páginas) la historia del teniente Ramírez Hoffman, de la FACH. Esta historia me la contó mi compatriota Arturo B., veterano de las guerras floridas y suicida en África, quien no quedó satisfecho del resultado final. El último capítulo de *La literatura nazi en América* servía como contrapunto, acaso como anticlímax del grotesco literario que lo precedía, y Arturo deseaba una historia más larga, no espejo ni explosión de otras historias sino espejo y explosión en sí misma. (BOLAÑO, 1996, p. 11)

La primera vez que vi a Carlos Wieder fue en 1971 o tal vez en 1972, cuando Salvador Allende era presidente de Chile.

Entonces se hacía llamar Alberto Ruiz-Tagle y a veces iba al taller de poesía de Juan Stein, en Concepción, la llamada capital del Sur. (BOLAÑO, 1996, p. 13)

Parfois, le développement d’un personnage est accompagné d’une mutation. Dans *Estrella distante* – que nous avons déjà citée –, Bolaño réécrit l’histoire de « Ramírez Hoffman, el infame », mais en proposant certaines variantes, en changeant des noms, en ajoutant des passages, en répétant ce qui a été dit dans l’autre ouvrage tout en le transformant, pour dérouter le lecteur, qui se sent à la fois aidé et confondu. Après tout, la vérité, au même titre que la littérature, ne peut être figée. Cette pratique se retrouve dans *Monsieur Pain* (1999), qui correspond à la réécriture et à l’extension d’un des premiers romans de Bolaño, *La senda de los elefantes* (1994).

Au regard de l’analyse de ces exemples, nous pouvons conclure que la fractalité établit un réseau de connexions inaltérable, qui donne naissance à une Œuvre à plus grande échelle, qui englobe tous les textes d’un même auteur.

b. Narration et espace-temps, une discontinuité sans unité ?

Le temps revêt une fonction de poids à l’époque contemporaine, dans la mesure où il remplace les frontières, les limites, les distances spatiales qui ont été abolies. Le temps endosse alors un rôle démarcatif – anciennement celui de l’espace. Mais le temps qui résulte de cette transformation s’en retrouve altéré. La temporalité linéaire, chronologique et successive moderne est bouleversée par l’émergence d’un

monde de la simultanéité, de l'éphémère, de l'instant, de la fugacité. Cela explique la préférence des auteurs pour une temporalité fragmentaire, achronologique, disloquée – incomplète – (par des blancs, des analepses, des prolepses), ou stagnante.

Alors qu'un seul narrateur apparaît comme inapte à représenter un tout dans les trois romans, le choix se porte sur une multiplicité de narrateurs et/ou une alternance narrative. Le multiperspectivisme est une caractéristique de la littérature postmoderniste. Elle consiste à présenter un même événement, épisode, une même situation vécus par plusieurs personnages. Ces expériences diverses permettent de reconstituer la « réalité » dans toute sa pluralité, complexité et multiplicité.

Dans les trois ouvrages, le multiperspectivisme se traduit par l'alternance des focalisations, des points de vue, des narrateurs, chez chacun des auteurs. L'on constate une posture éminemment contemporaine, qui veut rompre avec la linéarité, la continuité narrative, le nombre réduit de personnages du roman classique.

Notons que plus le nombre de narrateurs est élevé, plus la réalité est dépeinte dans son ensemble, et plus l'image qui est renvoyée par ces narrateurs est fiable, crédible. En outre, le multiperspectivisme présente une réalité kaléidoscopique, en 3D (en relief, à travers le regard de plusieurs narrateurs sur une même situation, un même lieu), en mouvement. Ainsi, il matérialise le récit.

i. La polyphonie ou le fractionnement narratif du récit / la scission de l'instance narrative :

Le récit de Bolaño est éminemment postmoderne. En effet, différentes formes de discours se succèdent, puis s'entremêlent, au fil du texte, créant une confusion, un chaos, un désordre structural. L'on en vient à se demander parfois qui parle, le narrateur ou le personnage ?

Le narrateur de *2666* se prétend alternativement omniscient – illimité, omniprésent, omnipotent – (il a accès aux pensées, aux émotions, au passé, présent et futur des différents personnages) et hétérodiégétique avec focalisation sur un seul personnage (restreint), témoin (p. 146, 1^{er} paragraphe, « parecía, a juzgar por », voire

à quelques occasions homodiégétique (autodiégétique). Cette pluralité et instabilité narrative remplit plusieurs objectifs. Tout d'abord, confondre le lecteur, qui ne sait plus s'il peut accorder sa confiance et narrateur et ne cesse de douter, entraînant ainsi son autonomisation. Puis, tenir ce dernier en haleine et attirer son attention en créant un rythme variable, qui le met à l'épreuve. Le même procédé est utilisé au cinéma. Une scène de tension s'intercale entre deux scènes plus calmes. Manipuler et éduquer sont les deux leitmotiv de Bolaño. Notons qu'ils ne sont en rien postmodernes. Ils étaient déjà prônés par le poète lyrique et satirique latin Horace (1^{er} siècle avant J.-C.), à travers la formule du « docere delectando » (« enseñar deleitando ») extraite de son *Ars poëtica*.

L'œuvre fragmentaire et polyphonique par excellence chez Bolaño est *La literatura nazi en América*. De multiples biographies grotesques d'écrivains américains nazis la composent. La polyphonie vocale remplit le dessein de représenter le monde, la société, l'humanité avec fidélité par le biais de la pluralité, garante de « vérité ». *Los detectives salvajes* offre également une vision polyfacétique, multiple de la réalité à travers maintes voix, histoires, versions – autant de monologues que de subjectivités. Mais les parties (chapitres) qui composent ce tout (l'œuvre) ont une double existence – autonome (fragmentaire) et dépendante (totalisante).

Estrella distante tend vers l'unité en reconstruisant progressivement la biographie de Carlos Wieder à travers des témoignages, qui sont pourtant incomplets, confus, vagues, désordonnés. En optant pour une esthétique – dichotomique – qui mêle totalité et fragmentarité, multiplicité (pluralité) et perspectivisme (restriction), sans jamais fusionner ni trouver de compromis entre les deux stratégies narratives, Bolaño souligne le caractère complexe, inaccessible, irreprésentable, instable de la réalité.

Álvaro Enríquez semble trouver la structure linéaire monodiégétique, dotée d'un seul narrateur, moins attrayante que la succession de récits brefs et la pluralité narrative. Il opte en effet dans tous ses romans pour une structure complexe, basée sur la bifurcation, la digression, la simultanéité temporelle, tout comme Bellatin dans *El libro uruguayo de los muertos*. Ainsi, dans *Hipotermia* (2006), *Vidas perpendiculares*

(2008), *Decencia* (2011), et *Muerte súbita* (2013), Enrigue un roman bref linéaire – relatant la vie d'un écrivain, d'un cadre et d'un cuisinier à succès, la biographie de Jerónimo Rodríguez Loera, une séquestration, ou encore l'affrontement sportif de deux artistes magistraux du XVII^{ème} siècle (Quevedo et Caravaggio), la vie la vie d'un écrivain – alterne avec une pluralité d'épisodes faisant office de nouvelles. La structure se veut donc éclatée et la narration polyphonique.

c. Un espace multidimensionnel :

La compression temporelle n'est pas la seule manifestation de la dislocation du temps dans l'œuvre littéraire postmoderne. Le professeur de sociologie de l'Université de Cambridge, John B. Thompson, a conceptualisé la relation particulière qui unit le temps et l'espace en cette époque « globale » à travers la formule « simultanéité déspecialisée » (*simultaneidad desespacializada*), qu'il explicite ainsi :

[...] sucesos o personas lejanas podían hacerse virtualmente visibles en el mismo marco temporal, podían ser oídos en el mismo momento en el que hablaban y vistos en el mismo momento en el que actuaban, aun cuando no compartiesen el mismo escenario espacial de los individuos para quienes eran visibles. Además, los medios electrónicos se caracterizaron por una riqueza de indicadores simbólicos que permitía que algunas de las características de la interacción cara a cara fuesen reproducidas en estos nuevos medios, aun cuando las propiedades espaciales de la interacción cara a cara y la quasi interrelación mediada fuesen radicalmente diferentes.

À l'époque postmoderne, tout peut être vu et entendu au même moment par presque tout le monde. C'est ce qu'entend Thompson par « simultanéité déspecialisée ». Dans ce contexte, l'individu ne tend-il pas à perdre son caractère singulier, original, ou son libre arbitre ? Ne formons-nous pas un seul et même individu, si nous sommes réduits à regarder et écouter les mêmes fragments (vidéo, audio) simultanément ? Ces interrogations et préoccupations sont au cœur même de la littérature contemporaine, et particulièrement de l'Œuvre de deux des auteurs de notre corpus, les Mexicains Mario Bellatin et Álvaro Enrigue, qui traitent le thème des vies parallèles.

Dans son article thuriféraire publié dans *El País* le 16 mai 2009, « Las vidas de Álvaro Enrigue », Carlos Fuentes décrit le procédé à la fois fragmentaire et totalisant, de décomposition et de multiplication, dont use Enrigue dans son œuvre pour dire tous les temps ; la simultanéité :

En *Vidas perpendiculares*, en cambio, no viajamos del pasado –o los pasados– de Jerónimo a su presente jalisciense. Los "pasados" de Jerónimo no se suceden. Sólo suceden, uno al lado del otro, no en progresión, sino en *simultaneidad* temporal. Ésta es no sólo la diferencia, sino la gran apuesta de Enrígue y es la apuesta de la novela a partir de Joyce. Trascender la narración sucesiva por la narración simultánea.²⁸¹

Par la suite, Fuentes met en évidence la nécessité postmoderne de reconfigurer le temps et l'espace dans la littérature pour retranscrire la « réalité » :

Einstein y Heisenberg, en la ciencia, transforman tiempo y espacio de acuerdo con la posición del observador y su lenguaje: todo se vuelve relativo. En términos literarios, esto significa que no hay realidad sin tiempo y espacio –y tampoco realidad sin el lenguaje de tiempo y espacio-.²⁸²

La critique va jusqu'à qualifier l'œuvre d'Enrígue de « roman quantique », comme le dénote la quatrième de couverture :

Echados ya los puentes sobre el modelo de la novela-río, *Vidas perpendiculares* es una formulación distinta de la realidad narrativa. Estamos frente a la novela cuántica, donde los diversos tiempos y espacios son simultáneos y donde la persona y el número del narrador se modifican constantemente, los géneros se tensan hasta ser otros y la frontera entre materia y energía literarias se vuelve irreconocible, como en la luz.²⁸³

Il est quantique dans le sens où il rompt avec le roman traditionnel basé sur la succession (chronologique) des événements, en substituant cette dernière par la simultanéité temporelle (les réincarnations de Jerónimo Rodríguez Loera se déroulent en même temps), créant une réalité plurielle, qui renvoie à la théorie quantique du physicien allemand Max Planck (un monde fait de champs qui coexistent, en interaction constante, dont les particules sont créées ou erradiquées aussitôt, pour reprendre la définition de Fuentes²⁸⁴). Il se produit dans l'œuvre une intrication des espaces-temps, soit des actions simultanées – bien que ce ne soit qu'une impression du lecteur – ou une illusion volontaire de la part de l'écrivain. En effet, les réincarnations du protagoniste ne peuvent se dérouler au même moment. L'adjectif « quantique » qui caractérise la structure et le contenu du roman influe également sur

²⁸¹ FUENTES Carlos, « Las vidas de Álvaro Enrígue », *El País*, 16 mai 2009, p. 23

²⁸² FUENTES Carlos, « Las vidas de Álvaro Enrígue », *El País*, 16 mai 2009, p. 23

²⁸³ ENRÍGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, 234 p.

²⁸⁴ FUENTES Carlos, « Las vidas de Álvaro Enrígue », *El País*, 16 mai 2009, p. 23

son esthétique – fragmentaire. L'inconstance prévaut à travers l'alternance des diverses focalisations (sur le protagoniste et ses cinq réincarnations), l'alternance bigénérique (entre le roman et la nouvelle ; entre le genre réaliste et fantastique) et la plurivocité interprétative (les différents degrés de lecture).

Bien que le simultanésisme soit un procédé narrativo-structural privilégié d'Enrique, il n'est pas délaissé de Bellatin. Dans *El libro uruguayo de los muertos: pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días* (2012), le temps semble parfois s'annuler pour laisser place à la simultanéité temporelle, comme si les quatre livres que rédige Bellatin se déroulaient en même temps, dans un univers parallèle. Ils font office de pauses narratives digressives rompant avec la chronologie de la trame. Le « non-temps » et une succession de leçons de vie et de réflexions sont quelques-uns des composants d'un livre mystique. Car c'est justement ce qu'est *El libro uruguayo de los muertos*, un livre rituel, de passage, qui prépare et mène le lecteur à l'autre monde²⁸⁵.

El libro uruguayo de los muertos se présente d'emblée comme une expérience (« una suerte de experimento ») à la fois structurale et narrative :

Desde hace cerca de treinta y dos horas te tengo presente. Tanto, que cuando veo que me escribes me impresiono. Es que estoy llevando a cabo una suerte de experimento con las palabras que se intercambian sin sentido. No sé si llegue a resultar como lo tengo pensado. Te contaré su mecanismo cuando ya esté puesto en funcionamiento.²⁸⁶

L'œuvre de 2012 est une nouvelle expérience du Mexicain dans laquelle il juxtapose des fragments de pensées, de commentaires métafictionnels, d'anecdotes personnelles (notamment sur la thérapie qu'il entreprend pour contrer sa dépression, sur sa chienne ou sur ses projets professionnels) et de quatre de ses livres en cours de création (*Una gota de sangre para Iván Thays* ; son voyage au Mexique – Oaxaca –

²⁸⁵ Notons que *Le livre des morts* ou *Livre pour sortir au jour* dont s'inspire Bellatin était un ensemble de rouleaux de papyrus placés par les Égyptiens dans la tombe de la momie afin qu'elle puisse rejoindre le royaume des morts, renaître et se transfigurer. En fin de compte, le Mexicain en propose une variante uruguayenne.

²⁸⁶ BELLATIN Mario, *El libro uruguayo de los muertos: pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*, Barcelona : Sexto Piso, 2012, p. 9

pour se rendre compte qu'il existe bel et bien une Frida Kahlo encore en vie, vendant de la nourriture, dans son *Tratado sobre Frida Kahlo* ; son voyage à Cuba – La Havanne – avec l'écrivain Sergio Pitol ; l'expérience mystique onirique d'un enfant musulman) sous la forme prétendue d'une correspondance privée.

Malgré le recours au simultanéisme et à la polyphonie, la discontinuité laisse place à la continuité, à travers la fusion qu'opèrent les sections au fil du récit. Les vingt-et-une premières sections de *Vidas perpendiculares* constituent des unités autonomes récurrentes, dans la mesure où une suite leur est donnée. C'est seulement à partir de la section 22 du roman, après que la riche, belle et jeune (16 ans) héritière grecque, fille d'un vendeur et producteur d'étoffes, Filipo, a été présentée pour la première fois, que les différents récits (principal et secondaires) commencent à se croiser. Le passage d'un récit à l'autre n'est pas indiqué typographiquement par un retour à la ligne. Au contraire, la confusion atteint son climax car, dans un même paragraphe, s'établit un parallélisme entre la vie de la jeune grecque et celle de Jerónimo :

Me aplané como pude las faldas de la túnica y corrí a darle la bienvenida. / En el umbral de la puerta que abrió la criada estaban la abuela y el padre de Severo, cada uno con una maleta. (ENRIGUE, 2008, p. 108)

La transition est des plus subtiles. Les deux personnages vivent simultanément la même chose : quelqu'un frappe à la porte. Mais c'est le récit principal qui prend le relais et interrompt à son tour l'un des récits secondaires. Après ce fondu enchaîné transitionnel, s'opéreront de nombreux passages d'un récit à l'autre au sein d'une même section, jusqu'à ce que se superposent plusieurs récits à la fois, dans la section 24. La focalisation initiale sur Jerónimo est suivie d'une focalisation sur la jeune grecque, puis – de nouveau – sur Jerónimo, la jeune grecque, Jerónimo, la jeune grecque, le légionnaire romain, la jeune grecque, Jerónimo, la jeune grecque, Jerónimo. En plus de ce va-et-vient constant entre un narrateur et un autre, dans l'un des fragments narratifs focalisé sur la jeune grecque, apparaît le personnage du légionnaire romain :

Me llamó la atención que al final del pretorio, al pie de un balcón del procurador, hubiera un jarrito con flores. [...] La estaba oliendo cuando un carraspeo siniestro y estertóreo que me venía del cielo me detuvo en vilo. Me quedé quieta como un conejo entre los perros. Yo no haría eso, señorita –me dijo en latín una voz–, esas flores están malditas. Arriba, acodado sobre el barandal en el que en teoría sólo se podría acodar el procurador, había un legionario de rango –llevaba el casco de penacho puesto. (ENRIGUE, 2008, p. 143-144)

Ainsi, le récit tend progressivement vers la fusion, mais une fusion éparse. Effectivement, les vies des personnages se croisent, mais de façon très aléatoire et brève – ce qui nous amène à la définition de l'éclatement.

d. Brièveté et minimalisme, un choix postmoderne :

Le roman postmoderne est marqué par la compression temporelle, qui conditionne à son tour la forme du roman (la tendance à brièveté), la relation – de l'auteur et du lecteur – à la fiction (dans une dimension métatextuelle) – et la perspective choisie (plurielle, simultanée). Dans notre société globale, la tendance est à la fragmentation et à la diminution du temps. En effet, les actions de chacun sont démultipliées depuis les années 80 et le temps qui leur est consacré est de plus en plus court. Aussi, en moins de 30 secondes, l'on consulte une information sur une page internet, la lecture se pratique de plus en plus transversalement – on va jusqu'à parler de lecture « tabulaire » –, de façon non-linéaire, désordonnée, partielle et superficielle, les données parcourues ne sont plus retenues, la dispersion devient le mot d'ordre – celui qui lit passe d'un onglet, d'un lien, d'une image à l'autre, en s'éloignant du but premier. La principale conséquence de la propension marquée à la compression temporelle est la brièveté formelle. Les auteurs, de peur de ne parvenir à capter assez longtemps l'attention du lecteur, choisissent un style concis – des phrases brèves, simples – et une forme qui se rapproche davantage de la nouvelle que du roman. Fernando Cabo Aseguinolaza explique ce phénomène dans son essai :

Desde el punto de vista textual, esta situación se traduciría en el privilegio de los textos breves sobre los más extensos, de los géneros minimalistas sobre los más complejos y del fragmento sobre la obra unitaria y completa.

Désormais, la dimension métafictionnelle – autoréflexive – du roman est presque un prérequis incontournable pour capter l'intérêt du lecteur tout au long de

l'œuvre et pour éviter qu'il ne se désintéresse du texte. Il s'agit d'établir un jeu permanent avec ce dernier (un lecteur actif, acteur).

i. Brièveté externe : la forme :

Bellatin est, parmi les trois auteurs de ce corpus, celui pour qui la fragmentarité – ou détotalité – est inhérente à la fiction et se manifeste à travers divers procédés structurels, dont la brièveté, le sectionnement et la dépuración formelle. Bellatin n'est pas un auteur de textes longs, mais de romans brefs. Il a publié dans cette lignée pas moins de douze romans courts : *Mujeres de sal* (1986, 105 p.), *Efecto invernadero* (1992, 54 p.), *Canon perpetuo* (1993, 61 p.), *Salón de belleza* (1994, 78 p.), *Damas chinas* (1995, 105 p.), *Poeta ciego* (1998, 172 p.), *El jardín de la señora Murakami* (2000, 109 p.), *Flores* (2000, 120 p.), *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001, 94 p.), *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001, 93 p.), *Jacobo el mutante* (2002, 61 p.), *Perros héroes* (2003, 74 p.), *Lecciones para una liebre muerta* (2005, 134 p.), *Underwood portátil modelo 1915* (2005, 96 p.), *La jornada de la mona y el paciente* (2006, 53 p.), *Pájaro transparente* (2006, 124 p.), *El grand vidrio* (2007, 165 p.), *Condición de las flores* (2008, 136 p.), *Los fantasmas del masajista* (96 p.), *Biografía ilustrada de Mishima* (2009, 55 p.), *El pasante de notario Murasaki Shikibu* (2010, 66 p.), *Disecado* (2011, 93 p.), *La clase muerta* (2011, 144 p.), *La mirada del pájaro transparente* (2011, 36 p.), *Gallinas de madera* (2013, 147 p.). Le nombre de pages est un indicateur, mais n'est pas tout à fait représentatif car la police des romans du Mexicain est en général assez grande et le texte est très aéré.

Enrigue se caractérise lui-même comme un auteur de romans brefs, comme en témoignent les séminaires qu'il a donnés en septembre 2012 lors du IV^{ème} *Festival de Literatura Filba International* sur le « roman bref²⁸⁷ », qui caractériserait la tendance

²⁸⁷ Je me réfère particulièrement à la session du samedi 15 septembre 2012, intitulée « Las formas de la avidez », à laquelle Álvaro Enrigue a participé aux côtés de Pedro Mairal et María Negroni. Son contenu se résume ainsi : « Partiendo de la idea de avidez como ansiedad por ser, por tener, por mostrar (y por publicar), la propuesta es reflexionar sobre las formas en que la literatura incluye y construye este rasgo de la posmodernidad en la sociedad de consumo. Por otra parte, es válido interrogarse si, desde el lugar del lector, esta urgencia explica además el auge de la novela breve. »

romanesque actuelle, ou son article intitulé « Nunca he escrito una novela larga »²⁸⁸ (2011). Par ailleurs, il ne nie pas sa tendance à appliquer à ses romans des procédés propres aux nouvelles. Ainsi, *Hipotermia* (2006) apparaît à la lisière entre la nouvelle et le roman.

Tiphaine Samoyault omet de son analyse sur les romans-mondes²⁸⁹ le caractère bref de certains romans totaux, vus uniquement à travers le prisme de la longueur, de la prolifération et de la prolixité par la critique et romancière française. Ainsi, où classe-t-elle le succinct *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo et *Flores* (2000) de Mario Bellatin ?

e. Brièveté interne : la segmentation du texte :

La segmentation (ou sectionnement) correspond au fait de créer un roman à partir de plusieurs sections non titrées ni numérotées – en apparence autonomes – qui vont finir par fusionner entre elles. En effet, les différentes trames s’entremêlent et forment une unité. Les sections peuvent alors être comparées aux pièces d’un puzzle, qui sont assemblées à la fin de l’œuvre.

Observons néanmoins que dans *Flores*, aucune séquence ne domine les autres. Le récit, qui semble se focaliser au début sur les personnages d’Henriette Wolf et Olaf Zumfelde, finit par dévier vers d’autres chemins, qui sont autant de récits secondaires : « el escritor », « el Amante Otoñal », « el poeta ciego », « Alba la Poeta », « los gemelos Kuhn », « la crítica literaria », « el joven travesti ».

Le mot d’ordre du Mexicain est le désordre, la confusion, la complexité (« complicada estructura sumeria ») :

Disponible à l’adresse : <http://filba.org.ar/?p=792>

²⁸⁸ Cf. JIMÉNEZ AGUIRRE Gustavo, *Una selva tan infinita: la novela corta en México, 1872-2011*, México, UNAM, 2011, Volume 1, 311 p.

²⁸⁹ Cf. SAMOYALT Tiphaine, *Romans-mondes : les formes de la totalisation romanesque au XX^{ème} siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Neefs, soutenue à Paris 8 Vincennes-Saint-Denis le 14 décembre 1996, 3 vol., 1010 p.

Se me ocurrió inventarme un sistema literario absurdo que sostuviera las frases que iban apareciendo.²⁹⁰

Mientras tanto las relaciones entre padres e hijos, entre lo anormal y lo normal en la naturaleza, la búsqueda de sexualidades y religiones capaces de adaptarse a las necesidades de cada uno de los individuos, seguirán su rumbo, como si de una complicada estructura sumeria se tratase.²⁹¹

La « complicada estructura sumeria », en perpétuel mouvement – parallèle –, comme le dénote le verbe « seguirán », rappelle le continuum, dont les éléments (sections) varient tout en restant cohérents avec le temps.

Les romans de Bellatin, Bolaño et Enrígue ne se présentent pas – en apparence – comme une unité narrative. Ils sont segmentés, divisés en sections. *Los detectives salvajes* (1998) de Bolaño comprend trois parties. La première, « *Mexicanos perdidos en México (1975)* », correspond au journal écrit en novembre et décembre 1975 par le jeune étudiant et poète orphelin Juan García Madero, qui évoque son appartenance au réal-viscéralisme. La deuxième, « *Los detectives salvajes (1976-1996)* » est divisée elle-même en 26 sous-parties, qui recueillent les témoignages de connaissances d'Arturo Belano et Ulises Lima entre 1976 et 1996. La troisième, « *Los desiertos de Sonora (1976)* », en tant que continuité de la première partie, narre les événements survenus en janvier en février 1976 dans la vie de Juan García Madero. Trois parties qui peuvent se lire comme des textes à part entière, mais qui, lus ensemble, forment une unité.

De la même façon, les romans de Bellatin sont scindés. Par exemple, *Lecciones para una liebre muerta* (2005) compte sept chapitres non titrés, précédés d'un épigraphe, et 243 sections numérotées. *Vidas perpendiculares* (2008) est constitué, quant à lui, de 32 séquences non numérotées, dont l'extension s'accroît au fil du récit, et de sept narrateurs, dont les voix et les destins s'entrecroisent, jusqu'à fusionner complètement dans la dernière séquence. *Hipotermia* (2006) compte vingt sections, dont trois constituent des micro-romans. Le récit se focalise alternativement sur plusieurs personnages ; un journaliste rêvant d'un avenir en tant qu'écrivain (« La

²⁹⁰ Cf. DONOSO Fernanda, « Cosas difíciles de explicar », *La Nación*, 12 juillet 2005

²⁹¹ BELLATIN Mario, *Flores*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 117

pluma de Dumbo ») ; un professeur écrivain au succès très relatif rencontrant des problèmes financiers (p. 18) (« Superación personal », « Gula o la invocación », « Meteoros », « Luz », « Sobre la muerte del autor ») ; Jordan Marcus, un électricien, assoupi dans une maison vide dans laquelle il travaille, se fait réveiller par la voix d'une fille dans le lavabo pour qu'il aille réparer une installation électrique dans un restaurant (« Inodoro ») ; la benne à ordures d'un jeune éboueur, Drake Horowitz, se transforme l'espace d'une nuit en bateau pirate (« Ultraje ») ; la disparition soudaine d'un Polonais baryton et de sa famille (« San Bartolomé »). Quel que soit le roman d'Enrique, sa structure est parcellaire.

Flores (2000) fait également partie de la catégorie des romans brefs. Il se compose d'une centaine de pages. Il est divisé en trente-six « chapitres » qui portent chacun le nom d'une fleur (Rosas, Orquídeas, Claveles, Tréboles, Cartuchos, Azucenas, Amapolas, Magnolias, Pasionarias, Crisantemos, Geranios, Jacintos, Petunias, Tulipanes, Aves del paraíso, Siemprevivas, Gladiolos, Dalias, Camelias, Gardenias, Astromelias, Begonias, Primavera, Pensamientos, Lirios, Clavelones, Alhelíes, Azahares, Lotus, Buganvillas, Violetas, Mastuerzos, Retamas, Caléndulas, Rosas japonesas, Margaritas). Chaque chapitre semble être le pétale de la fleur de la vie, et par là même, reconstituer la réalité dans son ensemble, c'est-à-dire par la kaléidoscopie et la fragmentarité. Une position esthétique que choisissent nos trois auteurs hispano-américains.

Notons que les titres des différentes sections du roman sont au pluriel, comme s'ils revêtaient inévitablement une dimension universelle. Effectivement, le personnage de la section « Rosas », le scientifique Olaf Zumfelde, renvoie à tous les hommes et à leurs failles.

Les romans d'Enrique n'échappent pas à la segmentation. *Vidas perpendiculares* (2008) se compose de trente-deux séquences non-numérotées, *Muerte súbita* (2013) de soixante et une séquences titrées, *Hipotermia* (2006) de vingt séquences titrées, qui s'apparentent davantage à des nouvelles – récits autonomes.

La segmentation s'érige comme une caractéristique de plus en plus inhérente à la littérature postmoderne puisqu'elle reflète la fragmentation du monde actuel, dans a cohésion communautaire a laissé place à un individualisme à outrance.

f. Économie de moyens : minimalisme :

Le tournant du XXI^{ème} siècle a été marqué par un passage à la brièveté. La prose hispano-américaine contemporaine se sert effectivement de trois procédés qui contribuent à l'émergence d'une esthétique de la concision, tels l'économie de moyens, un récit court et l'empreinte du conte ou de la nouvelle.

Les descriptions des personnages sont minimalistes dans l'Œuvre de Bolaño. Il arrive que la prosopographie d'un personnage ait lieu bien après son apparition dans le texte, comme si l'auteur souhaitait que le lecteur faire travailler son imagination et sa créativité avant qu'un carcan lui soit imposé. Ainsi, le personnage d'Antonio Ulises Jones est mentionné en début de page 329, et ne sera décrit que deux pages plus loin (BOLAÑO, 2004, p. 331).

La description détaillée chez Bolaño – d'un décor, d'un paysage ou d'un personnage – ne peut se faire que par le biais de procédés poétiques (des comparaisons, des métaphores). Cela s'explique par son attrait dès son plus jeune âge pour la poésie, qui culmina avec la création aux côtés de son ami Mario Santiago Papasquiaro du Mouvement infraréaliste en 1975.

Dans un souci – feint – de brièveté, le narrateur se présente comme un double du lecteur en prétendant le comprendre en lui épargnant ou résumant les passages non dignes d'intérêt et en ne développant que ce qui est significatif : « Poco después colgaron y Espinoza cogió un libro y trató de leer, pero no pudo. » (BOLAÑO, 2004, p. 129) Ce qui n'est pas important a tendance à être retranscrit par le biais du discours indirect – le discours de la concision et de la synthèse.

Bellatin est représentatif de cette esthétique de la concision. Il a un goût prononcé pour la précision et la sobriété du langage ; pour le minimalisme stylistique –

en usant d'une concision presque poétique. Il veut en dire le moins possible avec la plus grande charge sémantique possible.

La dépuration formelle à laquelle a recours Bellatin apparaît comme la constatation de l'échec du mot, incapable de tout dire, et une référence à la cosmovision²⁹² de l'auteur :

En el texto que cierra *Pájaro transparente*, en un momento digo que el lenguaje nunca es lo suficientemente escaso. De ahí que insista en mostrar que cuento con una infinitésima parte de lenguaje o de recursos narrativos. Como una suerte de técnica del no, de la negación. Una técnica de la carencia, el silencio, la falta.²⁹³

L'énumération finale (« negación », « carencia », « silencio », « falta ») insiste sur l'étroite relation que tisse l'auteur avec la poésie, où l'économie de moyen et la polysémie sont les maîtres-mots. Effectivement, dans le poème, la charge sémantique est importante car chaque unité lexicale renvoie à plusieurs signifiés. Plus le texte est bref, plus les interprétations sont nombreuses. Toujours dans un souci de concision, le Mexicain crée à partir de ses propres matériaux, soit de ses précédents écrits, qui sont eux-mêmes une réécriture d'œuvres d'autres écrivains :

Quiero conseguir hacer cosas nuevas utilizando la menor cantidad de elementos posibles, y ¿qué mejor que recurrir como fuente al espacio de mi propia escritura? Es como si el mundo se limitara a las cuatro paredes que mi mente ha creado.²⁹⁴

L'écriture s'avère être alors une chaîne inépuisable de réécritures.

Le style synthétique de Bellatin atteint son paroxysme avec des énumérations ou des phrases nominales :

²⁹² Cosmovision : terme qui provient de l'allemand *Weltanschauung*, qui signifie « vision et interprétation du monde ».

²⁹³ LENNARD Patricio, « Señas particulares », *Página/12*, 10 décembre 2006

²⁹⁴ LENNARD Patricio, « Señas particulares », *Página/12*, 10 décembre 2006

Medicinas experimentadas :

Trileptal

Keppra

Lamicdal

Topamax

Atemperator pediátrico.

Ninguna funcionó.²⁹⁵

Il explique pourquoi il opte presque systématiquement pour la dépuración formelle. Elle correspond à sa conception du monde, dont il souligne la vacuité inhérente : « Todo está vacío. Se mantienen únicamente los viejos camellos. Son, como sabemos, animales viejos. Tristes. Aburridos quizá.²⁹⁶ »

Tout comme chez Bolaño, les personnages ne font pas l'objet d'une description physique ou morale approfondie. Tout n'est que sommaire, même lorsqu'il s'agit de les présenter pour la première fois au lecteur :

El amante otoñal, personaje que aparecerá próximamente en el relato –se sabrá por primera vez de su existencia en el apartado de los jacintos–, cree que el paraíso está habitado sólo por ancianos decrepitos dispuestos a mostrar sus bondades sexuales únicamente con pedirlo.²⁹⁷

Bellatin fait en effet l'éloge de la concision, qu'il juge toujours insuffisante, pour dire l'ineffable, le tout :

²⁹⁵ BELLATIN Mario, *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona : Anagrama, 2005, p. 69

²⁹⁶ BELLATIN Mario, *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona : Anagrama, 2005, p. 134

²⁹⁷ BELLATIN Mario, *Flores*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 25

[...] el lenguaje nunca es lo suficientemente escaso, tiene siempre demasiadas posibilidades, y eso es un problema irresoluble cuando se quiere expresar, precisamente, aquello que no se puede decir.²⁹⁸

Face à un minimalisme formel insatisfaisant, l'écriture du vide (la « paraforme »²⁹⁹) apparaît aux yeux de l'auteur comme un moyen détourné, une alternative provisoire, pour dire tout ce qui ne se dit pas ni ne se transcrit :

Existe una búsqueda constante de escribir sin escribir, resaltando los vacíos, las omisiones, antes que las presencias.³⁰⁰

Il supplée aux failles et limites de la littérature par le recours à d'autres arts qui ne nécessitent pas de mots, tels la photographie (en illustrant son récit de photographies) ou le cinéma (en usant d'un rythme saccadé, d'images mobiles).

Observons que la dépuración formelle correspond à sa conception du monde, dont il souligne la vacuité inhérente : « Todo está vacío. Se mantienen únicamente los viejos camellos. Son, como sabemos, animales viejos. Tristes. Aburridos quizá.³⁰¹ »

Bellatin justifie son penchant pour la brièveté, la synecdoque, le fragment/l'extrait en présentant la concision (« expresiones comprimidas ») comme – seul – chemin menant à la vérité (« ver », « conocer ») :

Habló [el fotógrafo ciego] de la posibilidad que tenía de ver, pero como si lo hiciera a través de un periscopio. Era por eso que, para conocer la realidad, necesitaba reducirla a expresiones comprimidas, sean fotografías, diarios o videos.³⁰²

Tant l'esthétique que la structure de l'œuvre d'Álvaro Enrigue rappellent celles des nouvelles³⁰³, puisqu'il pratique la synthèse narrative (peu de descriptions, une

²⁹⁸ BELLATIN Mario, *Pájaro transparente*, Buenos Aires : Mansalva, 2006, p. 109

²⁹⁹ Je nomme « paraforme » ce qui a trait à la forme mais ne figure pas textuellement à travers des mots. C'est le cas par exemple du silence, de l'absence.

³⁰⁰ BELLATIN Mario, *Pájaro transparente*, Buenos Aires : Mansalva, 2006, p. 109

³⁰¹ BELLATIN Mario, *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona : Anagrama, 2005, p. 134

³⁰² BELLATIN Mario, *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona : Anagrama, 2005, p. 108

³⁰³ Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales définit ainsi la nouvelle : « XV^e siècle. Emprunté de l'italien *novella*, qui désigne, sous la plume de Boccace, le récit d'un évènement récent. Récit de fiction, de moindre longueur que le roman, souvent construit autour d'une aventure ou d'un personnage uniques. »

trame principale, un récit bref) ; il recourt à un nombre limité de personnages – souvent archétypaux –, à une unité d'action, de temps et de lieu, à une intrigue basée généralement sur l'évolution psychologique du protagoniste, à une esthétique réaliste, à une circularité structurelle (une fin qui renvoie au début) et à une fin ouverte révélatrice (qui peut remettre en cause l'ensemble du récit ; la *chute*).

Mais Enrigue ne s'arrête pas là et emprunte également des schémas et des caractéristiques stylistiques propres au roman³⁰⁴, tels une réflexion métatextuelle (sur la création littéraire, sur l'œuvre en cours, sur les personnages) ; l'éthopée (description morale, psychologique détaillée d'un personnage) et la prosopographie (description physique d'un personnage) pour dépeindre ; la multiplicité de personnages (principaux et secondaires) et de modalités narratives (narrateur intra/extradiégétique, homo/hétérodiégétique, omniscient) ; l'altération – ou plutôt la confusion – spatio-temporelle (grâce à l'emploi d'innombrables analepses, à une spatialité et une temporalité simultanées qui réunissent sur un même plan le passé et le présent du protagoniste) ; le suivi du parcours moral et psychique d'un/ou plusieurs personnage(s) ; un jeu mis en place avec le lecteur (pour le séduire, l'instruire, communiquer) ; une grande extension discursive ; un arrière-plan idéologique, philosophique (à travers la métaphore) ; un regard critique sur la société postmoderne (globalisée, capitaliste, technologique). Aussi, le Mexicain pratique la bigénéricité, en faisant fusionner deux genres littéraires dans une même œuvre. Deux genres qu'il subvertit en opposant leurs caractéristiques antagoniques. Par exemple en défendant l'économie de moyens et les descriptions, en confrontant concision et développement.

Malgré cette bigénéricité, prédominent rhétoriquement les procédés de dépuration formelle. L'extrême concision narrative d'Enrigue prend divers aspects. Soit

³⁰⁴ Le Trésor de la Langue Française Informatisé définit le roman comme une « Œuvre littéraire en prose d'une certaine longueur, mêlant le réel et l'imaginaire, et qui, dans sa forme la plus traditionnelle, cherche à susciter l'intérêt, le plaisir du lecteur en racontant le destin d'un héros principal, une intrigue entre plusieurs personnages, présentés dans leur psychologie, leurs passions, leurs aventures, leur milieu social, sur un arrière-fond moral, métaphysique; genre littéraire regroupant toutes les variétés de ces œuvres, particulièrement florissant au xix^es. »

l'auteur énumère et numérote des phrases nominales (séquences 1, 2, 3, 5, 15), soit il a recours à la synthèse pour résumer en quelques lignes de multiples événements :

[El hermano porteño de don Eusebio] relata las peripecias de un periodo particularmente tumultuoso de su vida, que incluye:

Contactos clandestinos con una asociación anarquista de piamonteses definitivamente criminales [...]

Acecho al corazón de la hija del monarquista [...]

Frecuentación de una misma puta siciliana durante un periodo de varios meses.

Acto heroico: liberación de la puta [...]

10. Adquisición pacífica de otra puta, ahora mulata [...] (ENRIGUE, 2008, p. 31-33)

Aparecía en el cuarto de la azotea con frecuencia imprevisible, cargada de [...] prendas que prefería no usar más que el domingo por la tarde, porque sabía que de exhibirlas lustrosas en El Horno Asturiano iban a ocasionar:

Un interrogatorio de pesadilla.

Un trato brutal hacia su persona de parte de don Eusebio y miradas conmisericordias (insostenibles) de los panaderos.

El silencio nada solitario y más bien divertido de la fenicia.

Gritos del asturiano y Mercedes retumbando en el suelo por toda la noche, llanto de Miguelito, portazos. (ENRIGUE, 2008, p. 70)

L'énumération nominale renvoie une fois de plus à la dimension filmique du récit, puisque les substantifs successifs (« gritos », « llanto », « portazos ») font penser aux didascalies d'un scénario.

Otra vez no hay respuesta de Mercedes, lo cual la puede hacer de uno de dos delitos:

insensibilidad ante la depresión ajena –de lo cual Jerónimo puede dar testimonio sobradamente de acuerdo con su propio caso y relación con su madre-, o

ocultamiento y destrucción de la respuesta de Mercedes por contener información no del todo decente. (ENRIGUE, 2008, p. 24-25)

Le deuxième exemple revêt un caractère éminemment fractal, puisque la réalité se subdivise en deux branches, tout autant valide l'une que l'autre, soit en deux sous-réalités, deux diégèses parallèles.

La succession de phrases nominales ou de courts paragraphes, l'aération du texte, participent à l'élaboration de ce que je nomme « typographie du vide ». On la retrouve dans les œuvres d'Enrique, mais aussi dans celles de Bellatin (*Gallinas de madera* (2013), *El libro uruguayo de los muertos* (2012)) :

Según el texto *Gallinas de madera* parece que el esclavo aprovechó que las aves de rapiña se encontraban lejos.

De viaje.

En otras comarcas.

Incluso con un océano de por medio.³⁰⁵

-Desde hace treinta y dos horas.

-Iván Thays: agrimensor de profesión.

-Llevando a cabo un juego con las palabras que se intercambian. [...] ³⁰⁶

Cette propension à la brièveté formelle et rhétorique, n'est-elle finalement pas la réponse à une société qui vit dans l'instant, et dont la capacité de concentration est de plus en plus limitée ? Serait-elle un choix qui tend à l'inverse à favoriser la

³⁰⁵ BELLATIN Mario, *Gallinas de madera*, México : Sexto Piso, 2013, p. 82

³⁰⁶ BELLATIN Mario, *El libro uruguayo de los muertos: pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*, Barcelona : Sexto Piso, 2012, p. 271

profondeur et la réflexion (par le biais de la polysémie) ? Ou réunirait-elle les deux propos ?

g. Une structure dévoilée ; la voix métafictionnelle/réflexive :

L'auteur révèle, à travers des commentaires métafictionnels, les clés de la structure de son œuvre, les motifs de son choix structurel. Qu'englobe l'adjectif « métafictionnels » ? La métafiction est une forme d'écriture qui parle d'elle-même et/ou révèle ses propres codes, comme l'indique le préfixe grec « méta- ».

Dans les années 1910, s'est développée une littérature centrée sur elle-même, autocritique ; une écriture métatextuelle. Un exemple de cette période de naissance métafictionnelle serait *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno. Des pratiques métalittéraires ou métafictionnelles sont décelables bien avant le XX^{ème} siècle. Et ce, dès le IX^{ème} siècle, avec la publication de l'œuvre d'origine perse, arabe, hindoue et égyptienne à structure enchâssée, aux multiples narrateurs intra et extradiégétiques, *Les Mille et Une Nuits*, puis au XVII^{ème} siècle, avec le fameux roman universel, métaphorique, le « roman des origines », *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha* (1605, tome I ; 1615, tome II) de Miguel de Cervantes, qui établit un jeu de complicité avec le lecteur, que l'on retrouve par la suite dans le roman français *Jacques le Fataliste et son maître* (1765-1784) de Denis Diderot.

Néanmoins, la période postmoderniste – caractérisée par son scepticisme face à une réalité mondiale (vue comme) chaotique, par la remise en question de tout ce qui préexistait – a attiré un large panel d'auteurs, qui ne cessent de recourir à la déconstruction structurale de l'œuvre (par le biais de nombreuses analepses, prolepses, d'ellipses, de blancs ; de procédés de non linéarité, d'achronologie, de distorsion temporelle) ; à l'association constante du récit à une fiction (dans le dessein de déconcerter le lecteur) ; à l'éducation du lecteur (en le guidant, le confondant, lui donnant un rôle de « personnage » à part entière au sein de l'histoire, le rendant complice, disséminant des indices lui permettant de décoder la fiction, entre autres) ; ainsi qu'à une multitude de références littéraires (auto-références ou références externes). Parallèlement, ces auteurs tentent également de développer une réflexion –

implicite ou explicite – sur la littérature d’aujourd’hui, sur l’acte d’écriture (sous la forme d’autocritique, de critiques détournées d’autres auteurs, en employant l’humour le plus souvent).

Une théorie sur la métalittérature et une nouvelle taxonomie a surgi durant les années 70, suite à l’apparition du terme « métafiction³⁰⁷ » employé par William Gass en 1971. Cette théorie littéraire métafictionnelle s’est construite à partir des travaux des Français Gérard Genette³⁰⁸, Roland Barthes³⁰⁹, du Russe Tzvetan Todorov, de l’Américain Robert Alter³¹⁰, et des Espagnols Gonzalo Sobejano Esteve³¹¹ (particulièrement dans le domaine du roman) et Lauro Zavala³¹² (dans le domaine du conte).

Le précurseur – ou l’importeur – de la tendance métafictionnelle moderne en Amérique latine fut l’Argentin Macedonio Fernández. Il condensa sa théorie esthétique dans son œuvre *Belarte concienical*, dans laquelle il exprimait son désir de rendre l’art auto-conscient et le lecteur conscient (de la manipulation dont il est victime). Le *Quichotte* est aucun doute l’un des premiers ouvrages à mettre en place un jeu métafictionnel avec le lecteur, qui rend ce dernier conscient de l’existence de l’univers fictionnel et de la manipulation dont il fait l’objet.

Selon l’écrivain et poète français Raymond Federman, le roman métafictionnel – ou plutôt métalittéraire³¹³ – est toujours doté d’une dimension poïétique, qui revient sur le processus de création :

³⁰⁷ « Indeed, many of the so-called anti-novels are really metafiction », William GASS (1971), cité par Laurent LEPALUDIER dans *Métatextualité et métafiction, Théories et analyses* (2002)

³⁰⁸ GENETTE Gérard, *Métalepse : De la figure à la fiction*, Paris : Seuil, 2004

³⁰⁹ BARTHES Roland, « Littérature et méta-langage », in *Essais critiques*, Paris : Seuil, 1964, p. 106-108

³¹⁰ ALTER Robert, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley : Université de Californie, 1975

³¹¹ SOBEJANO Gonzalo, « Novela y metanovela en España », *Ínsula*, 1989, 512-513, p. 4-6

SOBEJANO Gonzalo, « La novela ensimismada », *España Contemporánea*, 1988, 1.1., invierno, p. 9-26

³¹² ZAVALA Lauro, *Cartografías del cuento y la minificción*, Seville : Renacimiento, 2005

³¹³ La métafiction est un terme souvent employé à tort dans le sens où, comme en anglais, il renvoie à une « création de l’imagination », à une invention, mais pas au genre romanesque – ce que connote

While pretending to be telling the story of his life, or the story of any life, the fiction writer can't the same time tell the story of the story he is telling, the story of the language he is manipulating, the story of the methods he is using to write his story, the story of the fiction he is inventing, and even the story of the anguish (or joy, or disgust, or exhilaration) he is feeling while telling his story.³¹⁴

Le critique Francisco G. Orejas, dans son essai intitulé *La metafiction en la novela española contemporánea. Entre 1975 y el fin de siglo* (2003), distingue, quant à lui, la metafiction diégétique et autodiégétique, énonciative et discursive. À cette classification binaire s'ajoute la metafiction métaleptique du critique espagnol Domingo Ródenas de Moya³¹⁵, dans laquelle s'inscrit Bolaño. Elle consiste en l'intervention et la manifestation du narrateur extradiégétique dans l'univers des personnages (et inversement).

Il est important de souligner que la littérature postmoderne est marquée par des pratiques metafictionnelles, qui ont essentiellement trait à la relation entre le narrateur et le lecteur.

Les stratégies metafictionnelles peuvent revêtir plusieurs formes ; l'autorréférentialité ; l'intertextualité (la citation, le plagiat, l'allusion) ; les jeux de miroirs ; la parodie³¹⁶ (le pastiche, le travestissement, l'humour noir, acerbe, l'ironie) ; la mise en abyme ; l'éducation du lecteur, désormais actif, formé à devenir incrédule,

dilogiquement le substantif « metafiction ». Aussi, il serait plus à propos d'utiliser le terme de « métalittérature » ou de « métaroman ».

³¹⁴ FEDERMAN Raymond, « Surfiction. Four Propositions in Form of an Introduction », in *Surfiction: Fiction Now... and Tomorrow*, Chicago : Swallow Press, 1981, p. 12

³¹⁵ RÓDENAS DE MOYA Domingo, *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona : Península, 1998, p. 15

³¹⁶ La parodie et l'inversion sont deux stratégies métalittéraires d'importance pour Patricia Waugh, en tant qu'elles portent un regard critique et distancié sur le récit en cours et sur le genre Romanesque lui-même : « One method of showing the function of literary conventions, of revealing their provisional nature, is to show what happens when they malfunction. Parody and inversion are two strategies which operate in this way as frame-breaks. »

Cf. WAUGH Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London-New-York : Methuen, 1984, p. 31

méfiant, prudent et sceptique ; la revendication du caractère fictionnel du récit³¹⁷ ; la rupture avec la linéarité du récit (l'analepse, la prolepsse, l'ellipse, la digression) ; la démythification ; le ludisme (la lecture comme un jeu, qui vise à rendre le lecteur « conscient ») ; la remise en cause de la réalité³¹⁸. À travers ces caractéristiques, nous pouvons percevoir le versant rupturiste du métaroman ; il se veut antiroman³¹⁹, ou roman-miroir, qui révèle ses procédés de fabrication, ses codes, son envers. Malgré la présence de ces différents procédés au sein des œuvres de Bellatin, Bolaño et Enrigue, dans cette partie, nous nous intéresserons uniquement aux références métatextuelles qui éclairent le lecteur sur la structure de l'œuvre de Bellatin, Bolaño et Enrigue.

Mario Bellatin, en faisant référence au poème sumérien de Gilgamesh, le texte le plus ancien dont on garde les traces, explique son choix formel et esthétique ; dire le tout par la somme de plusieurs unités (ou sections narratives), perçues dans leur individualité ou comme un ensemble – en les réunissant :

³¹⁷ Catalina Quesada Gómez énumère la plupart de ces stratégies métafictionnelles dans son essai intitulé *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX: las prácticas metanovelescas de Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso y Ricardo Piglia* (2009).

Cf. QUESADA GÓMEZ Catalina, *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX: las prácticas metanovelescas de Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso y Ricardo Piglia*, Madrid : Arcos Libros, 2009, p. 15

³¹⁸ La critique littéraire anglaise Patricia Waugh fait un lien entre la pratique métafictionnelle – qui tend à remettre en cause la fiabilité du narrateur, et par là même la vraisemblance ou l'existence de la réalité – et le monde extra-fictionnel : « In providing a critique of their own methods of construction, [metafictional] writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. » Par la critique des failles de la création littéraire et la réduction à néant sporadique de l'illusion de la fiction, l'auteur pointe du doigt l'absence de réalité de la réalité (extra-littéraire) ou sa fictionalisation (hors du texte).

Dans WAUGH Patricia, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London-New-York : Methuen, 1984, p. 2

³¹⁹ L'écrivain français Bernard Pingaud considère que tout récit possède en son sein un gène antiromanesque.

Dans PINGAUD Bernard, *La antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda*, Buenos Aires : Carlos Pérez, 1968, p. 14

Existe una antigua técnica sumeria, que para muchos es el antecedente de las naturalezas muertas, que permite la construcción de complicadas estructuras narrativas basándose sólo en la suma de determinados objetos que juntos forman un todo. Es de este modo como he tratado de conformar este relato, de alguna forma como se encuentra estructurado el poema de Gilgamesh. La intención inicial es que cada capítulo pueda leerse por separado, como si de la contemplación de una flor se tratara.³²⁰

La fleur s'érige alors comme symbole de l'esthétique dichotomique – fragmentaire et unitaire, détotalisante et totalisante – du Mexicain. Les pétales symbolisent la fragmentarité, en renvoyant aux trente-six différentes sections du roman, tandis que la tige, fait référence à l'unité – elle réunit autour d'elle les pétales de la plante pour créer une forme harmonieuse, sans espace.

Bien que l'introduction de *Flores* (2000) soit annonciatrice d'une structure disloquée, Bellatin, le dessein totalisant n'est pas dissimulé. Il y revient dans *El libro uruguayo de los muertos* (2012) à travers une réflexion métafictionnelle (l'œuvre d'un autre auteur éclaire ou résume celle de Bellatin) :

Algo parecido –una sensación de inmovilidad– me produce el libro que estoy leyendo. El *Tratado de la Unicidad*, de Ibn al-Arabi. Ese libro es terrible y se convierte, además, él mismo en uno solo. Es decir, libro y autor se funden en una nada que al mismo tiempo se presenta como una totalidad. Todo no es más que lo mismo, parece querer transmitírnos.³²¹

Ici, la référence à Ibn Arabi n'est qu'un prétexte pour analyser sa propre œuvre, qui constitue un tout. En effet, elle comprend les ingrédients de différentes œuvres précédentes : un style fragmentaire, des références directes à ses modèles littéraires (Sergio Pitol, Kafka), une réflexion autotextuelle, une continuité entre le début et la fin du récit (circulaire)³²².

D'ailleurs, dans une entrevue concédée à Javier Moro Hernández pour La Jornada Aguascalientes (2012), Bellatin confirme son propos totalisant, qui repose sur

³²⁰ BELLATIN Mario, *Flores*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 9

³²¹ BELLATIN Mario, *El libro uruguayo de los muertos: pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*, Barcelona : Sexto Piso, 2012, p. 27

³²² Effectivement, la dernière phrase du roman, « Como sabes, desde hace treinta y dos horas te tengo presente. » (*El libro uruguayo de los muertos*, p. 269) fait écho à la première phrase, « Desde hace cerca de treinta y dos horas te tengo presente. » (p. 9)

la bifurcation (une multiplicité de récits parallèle, simultanés) et la mise en abyme (le récit comprend un récit, qui en inclut un autre, et ainsi de suite) :

Quizá me quise demostrar algo acerca de la imposibilidad de la escritura de tener límites. Muchos hemos pensado en cierto momento que los libros se hacen de tal o cual manera, y siempre ha sido un reto para mí probar qué sucede si se cambia tal o cual precepto. Es de este modo cómo en este libro traté de crear una estructura que fuera capaz de contener una escritura sin fin. En efecto, es un libro que podría tener 10 páginas o mil y no creo que en ninguna de las dos opciones se vería afectada su esencia.³²³

Le simultanéisme correspond à la conception qu'a Bellatin de la littérature, c'est-à-dire un espace en perpétuelle mutation : « espacio en movimiento, en búsqueda, en avance y retroceso constante³²⁴ ». Il qualifie cette forme de l'éparpillement (digression) et de l'empilement (mise en abyme) de « estructura que fuera capaz de contener una escritura sin fin ».

Bellatin utilise la même stratégie structurale dans tous ses romans brefs : l'assemblage de fragments en apparence indépendants les uns des autres, mais visant à constituer un ensemble, une « totalidad », comme il l'explique dans *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001) :

Se trata de cierto tipo de performances, constituidas por una serie de pequeñas piezas, a veces decenas, que en apariencia guardan una supuesta autonomía. Antes de comenzar cada una de ellas, los actores explican al público de una manera breve el contenido o la forma de representación que emplearán para llevarlas a cabo. Sólo al final estos fragmentos –cada uno lleva un título diferente– se insertan al conjunto dando una sospechosa idea de totalidad.³²⁵

Les substantifs « fragmentos » et « totalidad » renvoient à deux concepts structuraux antagoniques que réunit Bellatin dans ses œuvres. Quant à la dernière phrase de l'extrait, l'adjectif « sospechosa » (« dando una sospechosa idea de totalidad ») ne renie pas pour autant un quelconque dessein totalisant, il souligne simplement la difficulté que comporte sa réalisation.

³²³ MORO HERNÁNDEZ Javier, « ENTREVISTA / Mario Bellatin, autor de *El libro uruguayo de los muertos* », *La Jornada Aguascalientes*, 18 octobre 2012

³²⁴ MORO HERNÁNDEZ Javier, « ENTREVISTA / Mario Bellatin, autor de *El libro uruguayo de los muertos* », *La Jornada Aguascalientes*, 18 octobre 2012

³²⁵ BELLATIN Mario, *Obra reunida*, México : Alfaguara, 2013, p. 421

Bolaño est un autre auteur fondamentalement métatextuel. Son texte peut se lire, à un deuxième degré, comme un traité sur l'écriture et la lecture. D'ailleurs, le cahier de l'écrivain Borís Abramovich Ansky, mentionné à la p. 910, constitue la version miniature de l'œuvre dont il est le personnage, 2666. Il fait office de synecdoque : la partie (le cahier) renvoie au tout (le roman). Il est dit ce qui suit :

A partir de la muerte de Ivánov el cuaderno de Ansky se vuelve caótico, aparentemente inconexo, aunque en medio del caos Reiter encontró una estructura y cierto orden. (BOLAÑO, 2004, p. 910)

Les adjectifs « caótico » et « inconexo » font référence à la structure « éclatée », fragmentaire du roman, qui est basé sur la polyphonie narrative, la sectionnalisation, l'alternance entre fragments de récit principal et de récits secondaires sans transition. La fin de la phrase ajoute néanmoins que ce désordre feint dissimule « una estructura y cierto orden ». Cet ordre peut s'entendre temporellement – le récit principal suit toujours un ordre chronologique – ainsi que comme synonyme d'unité – les différentes pièces du puzzle que sont les fragments narratifs, une fois réunis, s'emboîtent et forment un tout.

Par la suite, ce sont les dessins d'une fresque de Kostekino qui constituent une allusion implicite à la structure, mais aussi à la stratégie de Bolaño :

Los dibujos eran toscos e infantiloides y la perspectiva era prerrenacentista, pero la disposición de cada elemento dejaba adivinar una ironía y por lo tanto una maestría secreta mucho mayor que la que al primer golpe de vista se ofrecía. (BOLAÑO, 2004, p. 927)

Plus que la structure, c'est le stratagème mis en place par l'auteur dans son texte qui me semble être le plus pertinent dans cette citation. Cette dernière met en évidence les différents degrés d'interprétation de l'œuvre du Chilien à travers le verbe « dejar adivinar » et le complément d'objet « una maestría secreta mucho mayor que la que al primer golpe de vista se ofrecía ». Une fois que le deuxième niveau de lecture est atteint, deux dimensions sont accessibles au lecteur, telle une récompense : l'humour (« una ironía ») et le mode opératoire de l'auteur (« una maestría secreta »).

Dans la première partie de 2666, l'auteur définit subrepticement son roman à

travers celle de Benno von Archimboldi, l'écrivain qui fascine les quatre protagonistes. Les titres des œuvres d'Archimboldi – *Bifurcaria Bifurcata*, *La Rosa Ilimitada*, *Ríos de Europa*, *La cabeza* – qualifient peu à peu celle de Bolaño. *Bifurcaria Bifurcata* souligne l'influence de Borges, en renvoyant à son motif favori, le labyrinthe, une métaphore de l'existence perçue comme indéchiffrable, comme une impasse ; *La Rosa Ilimitada* renvoie à la circularité de l'œuvre à travers l'adjectif « ilimitada » et à sa structure enchâssée, tels les pétales d'une fleur ; *Ríos de Europa* met en évidence la fascination de Bolaño pour la culture européenne et les romans-fleuves ; et *La cabeza* (le dernier roman d'Archimboldi) souligne le caractère introspectif, psychologique de 2666, dont la narration se centre sur les pensées des personnages.

Dans « La parte de Amalfitano », le médecin de Lola, Gorka, fasciné par « el poeta », tente d'en écrire la biographie, et décrit par les stratégies d'écriture de Bolaño :

Entonces mi biografía [sobre el poeta] tendrá algún interés y podré publicarla, pero mientras tanto, como ustedes comprenderán, lo que tengo que hacer es reunir datos, fechas, nombres, compulsar anécdotas, algunas de dudoso gusto e incluso hirientes, otras más bien de carácter pintoresco, historias que ahora giran en torno a un centro gravitacional caótico, que es nuestro amigo aquí presente, o lo que él nos quiere mostrar, su aparente orden, un orden de carácter verbal que esconde, con una estrategia que creo comprender pero cuyo fin ignoro, un desorden verbal que si lo experimentáramos, aunque sólo fuera como espectadores de una puesta en escena teatral, nos haría estremecernos hasta un grado difícilmente soportable. (BOLAÑO, 2004, p. 225)

Ce que met en relief Gorka, c'est essentiellement le caractère sériel (s'apparentant au cycle romanesque) de l'Œuvre du Chilien, puisque tout tourne autour d'un même noyau gravitationnel : l'homme postmoderne désillusionné, perdu, vide (« historias que ahora giran en torno a un centro gravitacional caótico »). Le médecin se réfère également – métafictionnellement – à la structure « chaotique », éclatée, de l'auteur à travers le substantif « desorden » (« un desorden verbal »). Enfin, il aborde la conscientisation infligée au lecteur, qui est sans cesse confronté au caractère fictionnel du roman (« espectadores de una puesta en escena teatral »).

Les personnages font subrepticement référence – sans même le savoir – à la structure de l'œuvre en narrant leurs rêves. Citons à titre d'exemple le rêve de Florita Almada :

En sueños veo los crímenes y es como si un aparato de televisión explotara y siguiera viendo, en los trocitos de pantalla esparcidos por mi dormitorio, escenas horribles, llantos que no acaban nunca. (BOLAÑO, 2004, p. 575)

Par ces dires, la voyante dévoile la structure et les procédés de « La parte de los crímenes ». L'emploi du champ lexical de l'image met en évidence la dimension visuelle du texte : « televisión », « siguiera viendo », « pantalla », « escenas ». Le verbe « acabar » dans sa forme négative (« no acaban nunca ») souligne la circularité et l'itération des faits, reproduisibles à l'infini. Enfin, le participe passé « esparcidos » renvoie à la structure éclatée de la partie 4 du roman, composée des fragments (« trocitos ») disparates éparpillés.

Pour le Chilien, les questions ne doivent pas trouver de réponse, ou plutôt, doivent déboucher sur une infinité de possibilités. À travers l'incapacité des quatre protagonistes à trouver l'objet de leur quête (Archimboldi), l'auteur se réfère métaphoriquement à l'inaptitude de l'homme à saisir le sens de la vie. Tout roman de Bolaño est par ailleurs une allégorie de l'existence humaine. Par la même occasion, il indique métafictionnellement – par le biais de Espinoza – que la trame (la recherche de l'écrivain allemand) est secondaire et que seule prime l'intrigue, qui doit rester ouverte :

—¿Y por qué no lo hemos hallado? —dijo Espinoza.

—Eso no importa. Porque hemos sido torpes o porque Archimboldi tiene un gran talento para esconderse. Es lo de menos. Lo importante es otra cosa. (BOLAÑO, 2004 p. 207)

Bolaño s'interroge sur le terme « moderne », applicable à la littérature actuelle. Ce questionnement part du titre de l'essai *Métodos modernos de investigación policíaca* d'Harry Söderman et de John J. O'Connell. Lalo Cura défie Epifanio Galindo en arguant que « ¿No sabe usted, pendejete, que en la investigación policíaca no existen los métodos modernos? » (BOLAÑO, 2004, p. 658) Cet argument peut se transposer à la littérature. Effectivement, cette dernière ne peut être ni moderne ni postmoderne car elle est constituée d'ancien. En fin de compte, le roman postmoderne est hybride –

il est plus précisément un *collage*³²⁶, un assemblage d'éléments disparates provenant de différents genres, différents styles, différentes époques, différents courants, différents lieux. Seul le contexte d'écriture change et influe sur la structure et la narration, qui tendent à être disloquées pour représenter un monde désordonné, dépourvu de sens.

h. Le puzzle romanesque :

L'unité de l'Œuvre (ou pluralité opérable), évoquée par Gérard Genette dans *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance* (1994), peut être obtenue, nous l'avons vu, par le biais de la réécriture et des ponts référentiels qui offre une certaine continuité entre les romans d'un auteur, mais elle peut également reposer sur un processus structurel et métafictionnel de dissimulation et de troncature. Ce processus, dont les principaux procédés sont le blanc, l'omission, la fin ouverte, l'énigme, la digression, tendent à rendre difficile l'accès au sens du texte (son « objet d'immanence »). Le lecteur initie un jeu (didactique) avec le lecteur afin de lui apprendre à décoder les ficelles de la fiction. Ici, c'est le fragment (la pièce du puzzle manquante) qui remplit une fonction totalisante, unitaire. Genette nomme ce mécanisme « transcendance par partialité » (par la partie).

i. Un jeu formateur : dissimuler, encoder : une nouvelle relation avec le lecteur ?

Vincent Jouve, dans son essai intitulé *Poétique du roman*, rappelle les six différentes fonctions de la littérature (les cinq premières étant un simple rappel de la typologie dégagée par Gérard Genette dans *Figures III*) ; elle peut donc revêtir une fonction narrative (implicite ou explicite), presque inhérente à tout écrit ; une fonction

³²⁶ Le *collage* est une technique artistique de montage issue du Pop Art qui vise à réunir des éléments hétérogènes (objets, messages, matières) préexistants dans une œuvre nouvelle pour les détourner de leur sens premier et leur en attribuer un autre – en adéquation avec le contexte de création. Cette technique s'est initialement propagée au domaine des arts et employée par les avant-gardes cubistes et surréalistes pour représenter la simultanéité temporelle. Le *collage* est une invention moderne, mais son usage dans la postmodernité fut tout autre. Il s'agissait de traduire une société en constante évolution, instable, insaisissable, plurielle en juxtaposant des récits simultanés, ou une identité en devenir, indéchiffrable, fruit d'une mixité culturelle en accolant des genres distincts.

de régie (de structuration, de hiérarchisation et d'organisation du récit), en introduisant par exemple des analepses, prolepses, ellipses, pour dérouter ou égarer le lecteur ; une fonction de communication (en entrant en contact avec le lecteur et en établissant une véritable relation de complicité, de distanciation avec lui) ; une fonction testimoniale (le témoignage renvoie systématiquement à la relation qu'entretient le narrateur vis-à-vis du fait raconté, à travers une analyse morale, intellectuelle, idéologique ou affective) ; une fonction idéologique (lorsque le narrateur inclut une réflexion, qui dépasse le cadre de la fiction, sur la société ou l'univers qui l'entoure) ; et une fonction explicative (qui peut se rapprocher de la pédagogie, de la didactique), qui attribue automatiquement au lecteur le rôle de disciple, et au narrateur, celui de maître. C'est cette dernière fonction qui attire mon intérêt car elle se situe au centre de l'écriture postmoderne.

À tort, l'un des aspects souvent peu étudiés concernant la totalité romanesque est la relation – d'interaction – qui lie le texte à son lecteur. L'école de Constance (des années 70) met l'accent sur la perspective communicationnelle qui unit l'auteur – créateur –, le lecteur – réception, lecture – et le texte – création. Ne pas prendre en compte l'une de ces instances équivaut à omettre l'un des composants du roman total, qui propose justement une lecture inventive, plurielle et plurivoque.

Définissons d'abord le type de destinataire auquel s'adressent Bellatin, Bolaño et Enrigue : le lecteur implicite. Le lecteur implicite renvoie à un texte dont la réception est orientée. Le narrateur anticipe alors la réaction du lecteur à chaque instant. Il le prépare et le conditionne à la lecture en cours et à venir en disséminant des indices, en le poussant à la déduction, à l'interprétation. Selon Cabo Aseguinolaza, chaque texte s'adresserait à un lecteur implicite et serait le produit d'une manipulation (comme si la lecture devait/pouvait être univoque, prédite, dirigée, guidée tout au long du texte, « globale » ?) :

Cada texto crea, por así decirlo, una imagen del tipo de lectura apropiada a sus características, en donde intervienen todos aquellos aspectos no explícitos que una lectura debe complimenter, además de los que exigen la resolución de ambigüedades o indeterminaciones semánticas.³²⁷

Dans la littérature postmoderne, le narrateur attribue au lecteur un rôle d'interprète, de détective, de sociologue, comme l'avance le philologue allemand Hans Robert Jauss dans un entretien : « [...] le lecteur [...] doit trouver lui-même les questions qui lui révéleront quelle perception du monde et quel problème moral vise la réponse donnée par la littérature [...] »³²⁸

Plusieurs étapes doivent être franchies par le narrateur de chaque œuvre pour parvenir à rendre le lecteur « actif ». Tout d'abord, il commence par l'inviter à prendre part à la fiction. Pour ce, il use de l'identification ou de l'apostrophe. Pui, pour entretenir sa curiosité, il peut choisir de l'interpeler, de le provoquer ou de l'effrayer. S'ensuivent diverses tentatives pour le confondre, lui apprendre à douter du narrateur – et par extension, du récit. À partir de là, le lecteur est convié à anticiper les faits, à déceler la manipulation dont il fait l'objet de la part du narrateur. De ce jeu de décodage, naît une réflexion qui le mènera à la conscientisation et à l'autonomie.

- **Inviter :**

Avant d'initier toute manipulation du lecteur dans le but de le rendre actif, il convient de provoquer son adhésion à la fiction.

Bellatin, Bolaño et Enrigue mettent en place maintes stratégies d'identification au personnage. En ce sens, bien que le protagoniste soit en situation de faiblesse (il est pauvre, seul, il est dans un pays étranger, il fait l'objet de railleries, il n'est pas aimé de ses proches), il met en relief sa force (mentale), qui réside dans sa ténacité (son espoir ?). À travers ce portrait dichotomique (à la fois burlesque et laudatif), le protagoniste inspire un double sentiment de pitié et de respect au lecteur. En fin de

³²⁷ CABO ASEGUINOLAZA Fernando et CEBREIRO RÁBADE VILLAR María do, *Manual de teoría de la literatura*, Madrid : Castalia, 2006, p. 210

³²⁸ JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1978, p. 79

compte, le protagoniste rompt avec le stéréotype masculin de la virilité, et donc avec les codes littéraires traditionnels. Il incarne de cette manière la posture littéraire de l'auteur ; anticonventionnelle et subversive.

En outre, le narrateur se place à certains moments au même niveau que le lecteur. Pour ce, il se présente comme un témoin des faits et prend le lecteur à partie forçant l'identification et la complicité naissante :

En cada escena, sin embargo, se repetía un personaje: un adolescente negro, o un hombre negro largo y esmirriado que aún no había abandonado o que se resistía a abandonar su infancia, vestido con ropas que variaban con cada escena pero que indefectiblemente siempre le quedaban pequeñas, y que cumplía una función que aparentemente podía ser tomada como la del payaso, el tipo que está ahí para hacernos reír, aunque si uno lo miraba con más atención se daba cuenta de que no sólo estaba allí para hacernos reír. Parecía la obra de un loco. (BOLAÑO, 2004, p. 307)

Ici, le double statut de témoin de l'histoire (du narrateur et du lecteur) se manifeste dans l'emploi de la première personne du pluriel et du pronom indéterminé « uno ».

Une relation s'établit progressivement entre le narrateur et le lecteur, puisque ce premier s'adresse explicitement à ce dernier – narrataire du récit – à plusieurs reprises et se réfère à ce qui précède (« ya »), comme pour s'assurer de son assiduité, de sa concentration : « Charly Cruz, como ya se ha dicho, era un hombre tranquilo [...] » (BOLAÑO, 2004, p. 422)

Afin de bénéficier de l'adhésion immédiate du lecteur, dans *Vidas perpendiculares*, le narrateur use de diverses stratégies. Tout d'abord, il le guide et l'aide dans sa compréhension du texte (« lo cual significa que », p. 26). Puis, il lui donne l'illusion d'être un interlocuteur privilégié auquel il confie davantage d'informations (« La verdad es que », p. 26). De surcroît, il lui livre les meilleurs choix de sa sélection :

Entre esas naderías hay dos cartas de interés, al parecer del falso primo que trabajaba en Villahermosa y que ahora se había desplazado a construir casitas de interés social en Boca del Río, Veracruz. (ENRIGUE, 2008, p. 41)

D'autre part, il dissémine des indices destinés au lecteur, qui lui permettent de comprendre la structure de son œuvre, en accord avec le titre :

Por la tarde de los primeros días –el verano con sus lluvias furibundas clausurándolo todo– ambos vagaban por el departamento como fantasmas venidos de tiempos distintos. (ENRIGUE, 2008, p. 134)

Notons que le narrateur ne relate pas pour lui seul, il communique avec son lecteur, qu'il inclut dans la fiction à travers le pronom personnel indéterminé « uno » : « [...] uno termina preguntándose si no habrá sido de verdad un milagro que el niño haya sido bien dotado. » (p. 16)

- **Interpeler :**

En vue d'entretenir constamment l'attention de son lecteur, Bolaño use de différents stratagèmes, comme la formulation d'interrogations – parfois dans le cadre d'un dialogue entre deux personnages, d'autres fois uniquement destinées au lecteur :

¿Y por qué el joven Reiter conocía mejor al veinteañero Hugo Halder que el resto de la servidumbre? Pues por una razón muy sencilla. (BOLAÑO, 2004, p. 816)

Grâce à cette question qui crée un mystère là où il n'y en avait pas, l'auteur espère interpeler de nouveau son lecteur et le préparer au récit énigmatique qui s'ensuit.

De son côté, le narrateur (homodiégétique du personnage Mario Bellatin adulte) annonce à son lecteur, par le biais d'indices, que l'événement qui va suivre est digne d'intérêt et réveille sa curiosité en utilisant un adjectif qui exprime le mystère, l'anormalité (en l'occurrence « curioso »), en tête de phrase : « Un hecho curioso es que casi todos [los transe de mi crisis] se producían a la misma hora y en las mismas circunstancias.³²⁹ » Ce procédé de captation s'apparente à celui employé par Bolaño, Borges, et bien d'autres – qui annoncent une action, un fait par la structure « complément circonstanciel de temps + verbe au passé simple + cuando ».

³²⁹ BELLATIN Mario, *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona : Anagrama, 2005, 134 p.

- **Provoquer :**

À certaines occasions, le narrateur se montre provocateur. Son discours est si acerbe, si mordant, qu'il révèle son objectif : déstabiliser le lecteur, et par là même, le maintenir en haleine :

El sistema de los españoles hubiera dado algún resultado si hubieran sido capaces de violar a sus propios hijos bastardos y luego a sus nietos bastardos e incluso a sus bisnietos bastardos. ¿Pero quién tiene ganas de violar a nadie cuando has cumplido setenta años y apenas te puedes mantener de pie? El resultado está a la vista. (BOLAÑO, 2004, p. 365)

[...] la muerte de Herminia no se debía al balazo alojado en su nuca sino a un paro cardíaco. La pobrecita, les dijo el forense a un grupo de judiciales, no pudo resistir el trance de la tortura y las vejaciones. (BOLAÑO, 2004, p. 666)

Dans le premier exemple, le Chilien inverse l'ordre des valeurs (le Mal et le Bien) pour souligner la faiblesse, la fébrilité (due à la vieillesse) et la simplicité d'esprit des Espagnols. Dans le second, il insiste sur des meurtres insupportables, puisqu'il s'agit d'enfants longuement torturés. Par la provocation, l'écrivain dépeint un monde fou, car autodestructeur.

Rappelons que Bolaño est un écrivain provocateur, qui tient des propos choquants, qui aborde des sujets/thèmes sensibles, tels le nazisme, la cruauté, l'animalité inhérentes à l'être humain (dans *La literatura nazi en América* et *Estrella distante*, deux romans de 1996) : « ¿Entonces qué es una escritura de calidad? Pues lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado el abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida. [...] La literatura, como diría una folclórica andaluza, es un peligro. » Le Mal est au cœur de l'écriture bolañesque. Il habite littéralement son Œuvre – thématiquement, structurellement, stylistiquement.

Plus encore que le Chilien, Bellatin aime pousser la provocation à l'extrême en abordant des sujets marginaux, tels le travestisme, le sadomasochisme, ou encore la gérontophilie, à travers le personnage de l'Amant d'Automne : « [...] hubo una

temporada en que le gustaba salir a la calle vestido de mujer.³³⁰ », « Por esa época comenzó a frecuentar algunos bares de sadomasoquismo donde solía convertirse en el centro de atención.³³¹ », « Le daba vergüenza admitirlo, pero fue en aquella época oportunidad cuando experimentó la primera erección que recuerda [en el hogar de ancianos de su abuela].³³² »

Pour attirer toute l'attention de son lecteur, Álvaro Enrigue a recours à la désacralisation, notamment en ce qui concerne les maîtres de la culture. Il n'hésite pas à discréditer le médecin Sigmund Freud en le présentant comme un ignare (« tratando sobre vacas y campanas ») incompetente, toxicomane et frustré sexuellement :

[...] después de todo, los libros de Freud –tan literarios y potentes– no pasan de interesantes intentos de seducción de un viejo cocainómano y malo en la cama. Cuando mucho mitologías estupendamente escritas: tratando sobre vacas y campanas. (ENRIGUE, 2008, p. 43)

L'humour est d'ailleurs une approche dont les mérites ne sont plus à prouver.

- **Effrayer :**

Le critique Cristian David Ochoa Ávila précise ce qu'il entend par « terreur du lecteur », un procédé prisé par force auteurs :

Este es el terror en el falso-lector: conocerse ignorante y débil para burlar los ataques en su trayectoria infalible, ya que los cuentos de Borges requieren el mínimo valor para acometerlos.³³³

Selon lui, la terreur est le reflet de son ignorance, de ses lacunes, des ses failles et de sa naïveté que renvoie le livre qu'il a entre les mains. Pour rendre le lecteur dubitatif, pour le pousser à douter de lui-même et le mettre dans un état de malaise, de gêne, pour l'effrayer, l'Argentin Borges – qui est aussi l'un des plus grands lecteurs du Monde

³³⁰ BELLATIN Mario, *Flores*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 58

³³¹ BELLATIN Mario, *Flores*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 58

³³² BELLATIN Mario, *Flores*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 59

³³³ OCHOA ÁVILA Cristian David, « El terror del lector (colaboración y resistencia lectora en la literatura de Jorge Luis Borges) », México : *Punto en línea*, 2007, n° 1, ISSN: 2007-4514

– lui fait croire que la réalité est très complexe et qu'elle n'est pas à sa portée. Un procédé jubilatoire qu'emprunte également Bolaño.

- **Guider :**

Le narrateur bifacétique, qui alterne entre certitude et incertitude, oscille également entre un témoin passif et une figure dominante, omnisciente, qui guide le lecteur dans sa lecture :

[...] no sólo eran ciertas [las historias] sino que quien las contaba las había vivido, y entonces uno de la comitiva, uno con aires de gran señor (esto es necesario recalcarlo porque sus acompañantes no tenían, precisamente, aire de gran señor, eran tipos comunes y corrientes, tipos dispuestos a beber cerveza y a comer pescado y salchichas y a tirarse pedos y a reírse y ponerse a cantar, estos tipos, hay que señalarlo y repetirlo porque es de justicia hacerlo, no tenían esos aires, al contrario, tenían un aire de pueblo [...]) (BOLAÑO, 2004, p. 811)

Le narrateur maîtrise tant son univers fictionnel qu'il annonce au lecteur le moment où il peut rire entre parenthèses : « esto es necesario recalcarlo », « hay que señalarlo y repetirlo porque es de justicia hacerlo ».

Le narrateur alterne sans cesse entre discours direct et discours indirect/rapporté. Il rappelle ainsi au lecteur qu'il reprend les rênes du récit :

–Hazlo tú –le dijo a Pelletier–, tú también estabas allí.

La historia de Pelletier comenzaba entonces con los tres archimboldianos contemplando la verja de hierro negro que se alzaba para dar la bienvenida o impedir la salida (y algunas entradas inoportunas) del manicomio Auguste Demarre [...] (BOLAÑO, 2004, p. 119-120)

L'alternance vise également dans certains cas à introduire une variation narrative, qui perturbe et attire l'attention du lecteur (surtout quand le passage au discours indirect n'est pas nécessaire) : « –¿Le preguntaste por el estado de su salud? –dijo Pelletier. / Espinoza dijo que sí y que Morini le había asegurado que estaba perfectamente. / –Ya nada podemos hacer –concluyó Pelletier con un tono de tristeza que no le pasó desapercibido a Espinoza. » (BOLAÑO, 2004, p. 129)

Le narrateur prend souvent la relève du personnage, de façon progressive, en passant du style direct au style indirect, comme pour rappeler au lecteur qu'il est le maître de la fiction :

¿La ha visto?, preguntaron. La he visto, dijo el propietario de la galería, al principio sólo oía ruidos desconocidos, como de agua y de burbujas de agua. > Unos ruidos que nunca antes había escuchado en esta casa, si bien, al subdividirla para vender los pisos y, por lo tanto, al instalar nuevos servicios sanitarios, alguna razón lógica tal vez explicara los ruidos, aunque él nunca antes los hubiera oído. Pero después de los ruidos vinieron los gemidos, unos ayes que no eran precisamente de dolor sino más bien de extrañeza y frustración, como si el fantasma de su abuela recorriera su antigua casa [...] (BOLAÑO, 2004, p. 133)

Nous passons ainsi de l'intime, de l'homodiégèse à l'omniscience : d'une vision réduite et réductrice (celle d'un personnage, celle de ses sens) à une vision plus complète, large, de témoin, dotée de recul – spatial et temporel – (celle du narrateur).

- **Confondre :**

Dans son jeu avec le lecteur, le narrateur postmoderne met ce dernier à l'épreuve en le confondant régulièrement. Pour ce, il alterne la mise en application de deux procédés antithétiques et paradoxaux ; d'une part, la revendication du réalisme des faits, et d'autre part, le rappel du caractère fictif du récit. La dichotomie réalité / fiction, bien que classique, est toujours présente dans les ouvrages de notre corpus. Mais comment Bolaño, Enrigue et Bellatin opposent – ou réunissent – ces deux concepts, et pourquoi ?

Dans *Vidas perpendiculares*, le lecteur ne peut échapper à une réflexion métalittéraire. En effet, le champ lexical de la fiction est omniprésent. Les personnages sont présentés comme des créations littéraires, à travers les substantifs « personaje », « roles », « papel », l'adjectif « teatral », le participe passé « ensayado » ou l'infinitif « representar » :

La prima de México es el único personaje que, en este primer periodo, parecía consciente de que la vida no es un crepé [...] ³³⁴

Lo inquietante no era que se les hubiera descubierto [a Jerónimo y su nada de trece años, Altagracia] más de una vez mordisqueándose las orejas o hasta acariciándose las partes nobles, sino que al parecer sus *roles* en la relación estaban invertidos: el niño hacía el *papel* de esposa y la nana el de esposo. ³³⁵

La minúscula oposición que ofreció Mercedes [...] fue recibida por la abuela con un gesto tan *teatral* que seguramente haya sido *ensayado* [...] ³³⁶

El tema de la vida de Rufo dio para evitar cualquier silencio incómodo en la mesa y para que yo pudiera *representar* el *papel* de señorita atenta a las aventuras de los hombres. ³³⁷

Il convient de noter que le champ lexical associe également les personnages à des pantins, face à un narrateur marionnettiste (soit omnipotente) et souligne donc le déterminisme qu'ils subissent. Quant au récit, certains personnages rappellent explicitement sa nature fictive, par l'emploi du substantif dialogique « historia » : « Yo atendía, por los años en que comienza esta historia, el santuario de Santi Cosma e Damiano ³³⁸ ». Le lecteur est plongé dans un univers où rien n'est authentique ; ni la trame, ni les personnages. Tout l'incite à douter.

Un autre processus est amorcé par Enrigue pour instiguer le lecteur à déceler le vrai du faux, à remettre en question les dires du narrateur : détruire la fiabilité discursive de ce dernier. Pour ce, dans les cinq premières séquences introductives, il inonde le récit de données temporelles vagues (l'année est évoquée, mais pas la saison, le mois, le jour, ni l'heure) : « De ese año de 1936 » (p. 16), « durante 1937 » (p. 19), « el año de 1938 marca el fin de la lactancia » (p. 23), « En 1938 » (p. 24). Parfois les références temporelles sont imprécises, comme le démontrent la disjonction (introduite par la conjonction « o ») qui marque le doute ou la préposition « por » : « Por el mes de febrero o marzo del año decisivo y hostil de 1939 » (p. 31), « más o menos por el mes de marzo » (p. 22). En outre, le narrateur emploie le pronom neutre

³³⁴ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 17

³³⁵ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 42

³³⁶ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 133

³³⁷ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 113

³³⁸ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 46

indéfini « se », qui connote la rumeur publique, et invalide donc le caractère véridique des faits :

Aprendió [Jerónimo] bastante tarde a caminar, no se sabe si porque desde entonces estaba claro que era diferente, o por los vestidos de hilo decimonónicos [...] con que lo emperifollaban todos los días [...] (p. 19)

Todas estas casas sumaban una cantidad casi infinita de metros cuadrados de paredes que podrían llenarse con las pinturas de Indalecio, que la verdad no se entiende por qué le gustaban al millonario alemán. (p. 20)

Enfin, il présente la narration comme une série des suppositions, à travers l'emploi du conditionnel (« Se podría deducir de ello que », p. 17) ou des formules d'hypothèse introduites par « Puede ser que » (p. 21). Ainsi, ce qui se présente comme un roman biographique rencontre très vite des limites.

Il semble que dès le début, le Mexicain tente de fausser le pacte de lecture, en empêchant par tous les moyens le lecteur de se laisser emporter par un récit – qui se revendique réaliste – sans se poser de questions, en restant passif. Il s'oppose de cette manière à l'incipit romanesque traditionnel.

L'égarement du lecteur trouve son apogée dans l'alternance narrative au sein d'un même paragraphe, qui régit la séquence 22 de *Vidas perpendiculares*. Ainsi, la jeune héritière grecque donne la relève au narrateur extradiégétique-hétérodiégétique du récit principal, sans aucune transition :

Aquella tarde, la aldaba de la puerta había sonado una o dos veces más, golpeada siempre por arameos a las carreras con sus últimos mandalos para poder estar de vuelta en sus barrios para el crepúsculo. El delicado arreglo de mi vestido y peinado, en que Roda se había afanado toda la mañana, ya estaba por desmoronarse entre los sudores cuando finalmente escuché el golpe de los caballos llegando y la voz de mi padre mientras desmontaba. Me aplané como pude las faldas de la túnica y corrí a darle la bienvenida. // En el umbral de la puerta que abrió la criada estaban la abuela y el padre de Severo, cada uno con una maleta.³³⁹ (La seconde partie de la citation, marquée par les deux slashes, est la suite directe de la fin de la séquence 21)

La confusion narrative rend le récit difficile à déficeler et à déstructurer. Par ce biais, le narrateur informe le lecteur de la nécessité de déconstruire pour reconstituer

³³⁹ ENRIQUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 107-108

(réassembler les pièces du puzzle). Curieusement les verbes « desmoronarse » et « desmontar » de l'extrait choisi pourraient être polysémiques et se référer au travail de démolition que doit réaliser le lecteur pour percer le sens du texte.

Pour égarer le lecteur, Bolaño fait usage de l'alternance typographique pour transcrire le style direct, le dialogue de deux personnages – à savoir le passage sans transition dans le roman du développement d'un personnage introduit par un tiret à celui d'un autre personnage sans tiret. Non content de confondre le lecteur, ce procédé tend à renforcer l'impression de voyeurisme de ce dernier, qui s'immisce dans la vie des personnages, dans leurs conversations, *in medias res*, sans savoir forcément qui parle ; à l'obliger à reconstituer les pièces manquantes du puzzle, tel un détective ; et à refléter le chaos d'un monde sans règles :

—Los dos primeros días los pasó solo, sin telefonarme ni una sola vez.

Cuando lo vi me dijo que se había dedicado a visitar museos y a pasear sin rumbo determinado por barrios desconocidos de la ciudad, barrios que vagamente recordaba de los cuentos de Chesterton pero que ya nada tenían que ver con Chesterton aunque la sombra del padre Brown aún perdurara en ellos, de una forma no confesional, dijo Morini, como si pretendiera desdramatizar hasta el hueso su errancia solitaria por la ciudad [...] ³⁴⁰

« Amalfitano [...] se quedó sentado, susurrando sí o no o no me acuerdo o puede ser. » (p. 270) À travers cette série de disjonctions logiques (« o »), le narrateur invite le lecteur à se méfier de lui. C'est l'alternance entre incertitude et certitude qui fait du lecteur un être conscient du des procédés narratologiques dont il est victime. Rappelons que la carence d'informations relatives au physique ou à la personnalité des personnages permet de laisser libre cours à l'imagination du lecteur – qui par ce biais devient d'autant plus actif.

Tout comme chez Enrigue, la confusion du lecteur est fomentée par l'alternance du narrateur entre deux postures antithétiques au sein de mêmes fragments de texte. Il est à la fois catégorique – il présente ses dires comme irréfutables, assurés, il étaye ses arguments par des exemples, des données scientifiques – et dubitatif – il émet des hypothèses, se contredit, et va jusqu'à

³⁴⁰ BOLAÑO Roberto, 2666, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 129-130

reconnaître son incertitude ou son ignorance. Il vacille entre fiabilité/crédibilité et incrédibilité.

La fiabilité de l'auteur est assurée par l'esprit scientifique du narrateur, qui se veut synthétique, qui se sert de verbes de réflexion/de pensée et décompose ses arguments en points :

Por lo que se concluía que, 1: todos los araucanos o buena parte de éstos eran telepatas. 2: la lengua araucana estaba estrechamente ligada a la lengua de Homero. 3: los araucanos viajaban por todas partes del globo terráqueo, especialmente por la India, por la primitiva Germania y por el Peloponeso. 4: los araucanos eran unos estupendos navegantes. (BOLAÑO, 2004, p. 284)

Le narrateur passe de façon déconcertante de la certitude à l'incertitude, à l'assurance et au doute. Cette alternance vise à jouer une fois de plus avec le lecteur, qui est mis à l'épreuve.

Le versant scientifique du narrateur est appuyé par l'emploi du présent gnominique (des assertions), le catalogage (de nombreuses énumérations), une structuration des idées, la synthétisation et l'explicitation :

De la cena salieron con varias propuestas y una sospecha. Las propuestas eran: dar una lección en la universidad sobre literatura española contemporánea (Espinoza), dar una lección sobre literatura francesa contemporánea (Pelletier) [...].

La sospecha era: cabía la posibilidad de que Amalfitano fuera homosexual [...]. (BOLAÑO, 2004, p. 170)

Es decir: se había puesto a pensar en cosas prácticas, reales, tangibles, y también se había puesto a recordar. (BOLAÑO, 2004, p. 187)

Le caractère versatile, instable du narrateur repose, quant à lui, sur le recours aux disjonctions logiques, aux adverbes exprimant le doute :

La noche anterior eso fue probablemente lo que dijeron él y Pelletier después de que el muchacho, sano y fuerte y puro, les asegurara que habían muerto más de doscientas mujeres. (BOLAÑO, 2004, p. 182)

Bolaño tente d'égaler, de confondre le lecteur avec malice. En ce sens, il suit une trame principale (la recherche d'Archimboldi dans la première partie de son

œuvre), à travers les différents déplacements des quatre protagonistes, mais ne cesse d'interrompre le fil conducteur en introduisant des pauses narratives, descriptives, analeptiques ou proleptiques. Ainsi, la visite d'une galerie d'art londonienne par Norton, Pelletier et Espinoza est un passage dont le déroulement apparaît fragmentairement, à la page 117-118 ; 129 ; 132-134 ; 192, 194.

En égarant le lecteur, le narrateur met en place un jeu avec ce premier. Un jeu qui était également au cœur de la narration de deux grands écrivains latino-américains, Jorge Luis Borges et Julio Cortázar. L'empreinte borgésienne est perceptible dans l'œuvre de Bolaño. C'est d'elle que dépend le versant didactique et métafictionnel de la narration. Dans « Acerca de « Los detectives salvajes » », le Chilien met l'accent sur le poids de l'empreinte borgésienne et cortazarienne dans son récit :

Decir que estoy en deuda permanente con la obra de Borges y Cortázar es una obviedad. Creo que mi novela tiene casi tantas lecturas como voces hay en ella. Se puede leer como una agonía. También se puede leer como un juego. (BOLAÑO, *Entre paréntesis*, 2004, p. 327)

- Éduquer :

L'éducation du lecteur se fait de plus en plus nécessaire actuellement, ce bien plus qu'au XVII^{ème} siècle, lorsque Cervantes écrivit son *Don Quichotte*. Oui, mais pourquoi ? Essentiellement car le monde est régi et dominé par la virtualité, dépossédant les « sujets » – le terme est bien choisi, puisque nous ne sommes parfois plus que les pions d'un échiquier commercial et politique – de leur rôle actif. L'autocritique, la capacité d'analyse, l'autonomie morale ont été annihilées et substituées par des valeurs anationales, mondialistes, tels la suprématie de la culture de masse (populaire), entraînant une simplification formelle et esthétique, l'homme comme simple spectateur, public, ou encore une liberté fictive (les choix qui nous sont proposés ne sont en réalité pas des choix, et sont le souvent le fruit d'un consortium politico-économique).

Les trois romans de ce corpus ont une triple visée didactique, éducative et cognitive. Non contents d'émailler leur récit de références littéraires et historiques ou de réflexions philosophiques et métafictionnelles, les écrivains, par le biais d'un jeu

imposé par le narrateur au lecteur/narrataire, s'efforcent de rendre ce dernier « actif », pour rompre avec la passivité à laquelle il était autrefois assujéti. Le lecteur devient alors un détective (bis ?), autonome, qui doit rassembler les pièces du puzzle (de l'histoire fragmentée) pour lui donner une forme, pour résoudre l'énigme finale. Mais ce rôle ne s'arrête pas aux faits, à la trame. Le lecteur se voit conférer une fonction d'anticipation. Tout comme l'Argentin Jorge Luis Borges dans les nouvelles de *Ficciones* (1944) et *El Aleph* (1949), le narrateur postmoderne apprend au lecteur – son disciple – à décoder et « lire » la fiction par le biais d'indices qui développent son esprit de déduction et lui permettent de restituer la chronologie du récit, tout en l'incitant implicitement à se pencher sur les composants de la fiction et à s'interroger sur la manipulation qu'il subit.

Ces caractéristiques répondent à l'archétype du lecteur idéal ébauché par James Joyce : un lecteur souffrant d'une « ideal insomnia », qui n'aurait de cesse de relire l'ouvrage une fois la dernière page terminée, jusqu'à déceler tous les mécanismes de la narration.

Les premiers indices que dissémine Enrigue dans son texte sont onomastiques. Le nom du protagoniste, Jerónimo, dont l'étymologie renvoie au mot grec « Hieronimus », un nom saint, annonce d'emblée – dès la première page – sa différence vis-à-vis des autres personnages et son exceptionnalité – bien qu'on ne la connaisse pas encore. De la même façon, le nom de sa mère Mercedes, qui vient du latin et signifie « miséricordieuse », « libératrice », reflète sa dévotion à Dieu et indique au lecteur qu'elle sera celle qui permettra à Jerónimo de trouver sa voie dans le monde (en lui apportant de l'amour, en l'inscrivant à l'école à México, en le faisant bénéficier des cours de langue du professeur John).

Le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique prépare dès le début le lecteur, il l'incite à douter de celui qui relate (en utilisant des formules exprimant l'hypothèse,

la conjecture³⁴¹) et à accepter son rôle de lecteur actif (en l'incluant dans la fiction avec le sujet indéfini « uno³⁴² », en soulevant des interrogations).

La réflexion et la remise en question (apprendre à douter) correspondent à la dernière étape de l'apprentissage du lecteur. La conscientisation est une tâche qui incombe à l'auteur, un défi nécessaire à relever, comme le souligne Álvaro Enrigue :

La narrativa latinoamericana está en un momento de explosión como no lo había estado en muchos años. Es la única región en el mundo en que precisamente tratamos al género con mucha desconfianza. La novela es un género del que dudamos, que cuestionamos; y las novelas que no pretendan hacer ese cuestionamiento no me interesan en lo más mínimo.³⁴³

Bolaño évoque dans *Entre paréntesis*³⁴⁴ (2004) la nécessité d'élaborer des récits en clef tels *Rayuela* (1963) de Cortázar, les nouvelles de Borges, pour captiver le lecteur. Par ailleurs, la réflexion du lecteur – née de l'obligation de déchiffrer/décrypter le message codé du roman pour en découvrir sa signification cachée et son dénouement –, une réflexion didactique est vue comme une délectation, et non comme une contrainte. C'est ce que le Chilien explique dans son recueil de critiques et chroniques, en parlant du roman puzzle d'Antoine Bello, *Éloge de la pièce manquante* (1998) :

³⁴¹ Rien n'est présenté comme une certitude, tout est remis en question par des adverbes et le subjonctif : « Probablemente Mercedes Loera haya sido la peor mamá de todo el mundo, pero era organizada y coqueta [...] Tal vez haya sido demasiado joven para darse cuenta de lo que le estaba pasando. » (p. 16-17)

³⁴² Avec le pronom indéfini « uno », le narrateur inclut le lecteur dans le groupe auquel il fait référence, et par extension, le lecteur – à la fiction : « De ese año 1936 también hay correspondencia de la madre de Jerónimo y es tan inocua que uno termina preguntándose si no habrá sido de verdad un milagro que el niño haya salido bien dotado. [...] Dentro del pequeño cofre cada carta iba antecedida por una copia de la carta enviada por Mercedes. Un sistema de loca, político, o persona que no tiene nada que hacer – casos probablemente más cercanos entre sí de lo que uno se imaginaría. » (p. 16) En effet, « uno » peut se traduire dans cet exemple par « tout le monde » (y compris le lecteur).

³⁴³ FRIERA Silvina, « Claroscuros », *Página/12*, 10 décembre 2013

³⁴⁴ BOLAÑO Roberto, *Entre paréntesis*, in « La novela como puzzle », Barcelona : Anagrama, p. 161-162

[...] su [...] novela [...] es, en efecto, un puzzle, es decir: una novela policial, con asesino en serie, con jugadores de puzzle, incluso con campeonatos de puzzle de velocidad, y cuya estructura se corresponde con la de un puzzle cuyas piezas el lector debe armar o ensamblar, entre otras cosas para llegar a descubrir al asesino, pero también, sobre todo, para disfrutar, que es el fin primero de cualquier novela, el placer no comprometido sino con el placer.

La notion de plaisir est ici liée à celles de jeu et de découverte. C'est pourquoi les romans de Bolaño visent à instruire le lecteur tout en divertissant, le distrayant. Ne sont-ce d'ailleurs pas les meilleurs ingrédients pour faire évoluer ce dernier ? En revanche, il convient de souligner que l'auteur de *2666* ne s'adresse pas à un lecteur novice, mais à un averti, déjà lettré.

Dans sa manipulation du lecteur, le narrateur initie un double processus qui vise à réveiller sa curiosité, et à lui rappeler par la suite qu'il doit modérer son impatience, comme lorsque Norton et Pelletier apprennent que Morini a quitté leur hôtel la nuit dernière sans prévenir, qu'ils demandent où est allé leur ami au réceptionniste, et que le narrateur rappelle : « –¿Se marchó a las doce de la noche? ¿Adónde? / El recepcionista, naturalmente, no lo sabía.³⁴⁵ » Dans le même esprit, il feint donner davantage d'information au lecteur alors qu'il les retient et les dissémine progressivement, au compte goutte, afin d'obtenir son attention et de le tenir en haleine (utilisant ainsi les stratégies narratives propres au genre policier) : « Recordó la voz del contestador de Morini, es decir la voz grabada del propio Morini que avisaba escueta pero educadamente que aquél era el número de Piero Morini y que procediera a dejar un mensaje³⁴⁶ ».

Le narrateur explicite ses propos, il fait usage de la paraphrase ou définit certains concepts ou mots. Il fait d'ailleurs office de dictionnaire, comme le dénotent les locutions « es decir », « por lo tanto », le verbe « significar » :

³⁴⁵ BOLAÑO Roberto, *2666*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 125

³⁴⁶ BOLAÑO Roberto, *2666*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 127

[...] pensó que todo aquello era un truismo, es decir una proposición demasiado evidente y por lo tanto inútil de ser formulada. (BOLAÑO, 2004, p. 265-266)

[...] cirro significa duro, viene del griego *skirrhós*, que significa duro, y se aplica a los tumores, a los tumores duros, pero esas nubes no tienen ninguna pinta de dureza. (BOLAÑO, 2004, p. 383)

Parfois, l'enseignement passe par les personnages (reflets du lecteur ignorant et du narrateur savant-omniscient) :

¿Qué es la gefidrofobia?, dijo Juan de Dios Martínez. Es el miedo a cruzar puentes. Es cierto, yo conocí a un tipo, bueno, en realidad era un niño, que siempre que cruzaba un puente temía que éste se cayera, así que los cruzaba corriendo, lo cual resultaba mucho más peligroso. Es un clásico, dijo Elvira Campos. Otro clásico: la claustrofobia. Miedo a los espacios cerrados. Y otro más: la agorafobia. Miedo a los espacios abiertos. Ésos los conozco, dijo Juan de Dios Martínez. (BOLAÑO, 2004, p. 477-478)

Le dialogue entre le policier Juan de Dios Martínez et la directrice de l'hôpital psychiatrique Elvira Campos rappellent ceux de Platon (IV avant J.-C.), dans lesquels s'affrontent maître (ici une femme, Elvira Campos) et disciple (un homme, Juan de Dios Martínez). Dans l'exemple ci-dessus, la discussion des deux personnages n'est qu'un prétexte pour éduquer le lecteur, le tester et l'amuser.

L'enseignement d'un personnage peut prendre l'apparence d'un contenu encyclopédique, comme le démontre l'explication technique de Florita Almada :

Sólo el aparato digestivo de los animales herbívoros, decía Florita, dispone de sustancias capaces de digerir la celulosa y por lo tanto de absorber sus componentes, las moléculas de glucosa. La celulosa y otras sustancias similares es lo que llamamos fibra vegetal. Su consumo, pese a que no nos proporcione elementos energéticos aprovechables, es beneficioso. Al no ser absorbida la fibra hace que el bolo alimenticio, en su recorrido por el tubo digestivo, mantenga su volumen. Y eso hace que genere presión dentro del intestino, lo cual estimula su actividad, haciendo que los restos de la digestión avancen fácilmente a lo largo de todo el tubo digestivo. (BOLAÑO, 2004, p. 572)

Au travers de ces exemples, l'intention éducative de l'Œuvre bolañesque se révèle indéniable. À telle point qu'elle est exposée clairement dans 2666 à travers le substantif « conocimiento » : « La lectura es placer y alegría de estar vivo o tristeza de estar vivo y sobre todo es conocimiento y preguntas. » (BOLAÑO, 2004, p. 983) La lecture devient donc un espace d'apprentissage, de formation. L'enseignement, si

subtilement amené, parfois avec humour, par petites bribes – rarement sous la forme d’un contenu dense –, dénote le caractère pédagogique de l’approche de l’auteur.

Une autre façon de rendre le lecteur actif est de l’accoutumer à être manipulé pour l’inciter à douter du narrateur, se distancer du texte et tout remettre en question : « [...] no has pensado seriamente si tu mano realmente es una mano. » (BOLAÑO, 2004, p. 268)

Certains procédés, qui tendent à caractériser les romans de Bolaño de romans à énigmes, sont empruntés au roman policier. Tout d’abord, il n’a de cesse de retarder la révélation de l’information. À la fin de la première partie de *2666*, le narrateur fait languir le lecteur en égrenant le contenu de la lettre qu’adresse Norton à Espinoza et Pelletier (p. 185-207), avec qui elle entretient une relation amoureuse. Ces fragments épistolaires à la première personne du singulier sont intercalés dans la narration (hétérodiégétique). Puis, il annonce subrepticement au lecteur qu’un événement digne de mention est sur le point de se produire et qu’il doit y prêter une grande attention en utilisant la formule « Un día [...] », « Una noche [...] ». L’article indéterminé « un » met l’accent sur l’indétermination temporelle qui plane sur les faits, comme s’ils n’étaient pas avérés.

Comme dans un roman policier, le narrateur ne révèle pas immédiatement l’identité du personnage pour maintenir intact le suspense et inciter le lecteur à la réflexion – soit à prendre en main son rôle de lecteur actif : « Dos días después, casi como un acto reflejo, Pelletier llamó al piso de Morini y esta vez alguien descolgó el teléfono. » (BOLAÑO, 2004, p. 128) « Alguien » renvoie ici à Morini lui-même, mais le narrateur se garde de révéler d’emblée son identité et laisse planer le doute. L’identité des personnages n’est pas la seule à être occultée, celle des choses l’est aussi, puisque le narrateur postpose au maximum leur divulgation : « Según Espinoza, que no había querido abrumarlo con preguntas, Morini daba la impresión de querer ocultar algo. ¿Pero qué? » (BOLAÑO, 2004, p. 129)

Bolaño attend toujours le dernier moment pour faire une révélation afin d'inciter le lecteur-destinataire à prendre en main son rôle de « lecteur actif », comme si le fait de lire était une formation multiple

- 1) de détective (découvrir de qui l'on parle ; rassembler les pièces du puzzle et reconstituer celles qui manquent ; ne passer à côté d'aucun indice)
- 2) de complice (à travers l'humour ; il pense ainsi être le seul à comprendre les allusions du narrateur et adhère au récit)
- 3) d'élève (en acquérant le réflexe de satisfaire sa curiosité, de faire des recherches pour saisir (toutes) les références du narrateur ; en apprenant à lire une œuvre et à en déceler les codes).

Dans les œuvres de Bellatin, le narrateur instaure d'emblée une distance entre le texte et le lecteur, rendant impossible toute identification. Il s'efforce de parsemer son récit d'un champ lexical de l'univers dramatique, pour lui rappeler la nature fictive du roman et l'inciter à douter de tout, y compris de lui :

Cualquiera que hubiese visto aquellas escenas pensaría que un extraño placer embargaba a la señora henriette Wolf en el momento de escribir las posibles causas de las mutaciones en el género humano. » (BELLATIN, 2000, p. 72)

El futuro padre del escritor que protagoniza este relato tiene demasiado trabajo para realizar semejantes viajes. (BELLATIN, 2000, p. 78)

Conforme continúa su camino el escritor que protagoniza este relato se pregunta por su conducta de las últimas semanas. (BELLATIN, 2000, p. 93)

Una vez cruzado el corazón de las violetas, el personaje se halla dentro de un escenario. De pronto se encuentra con el torso desnudo frente a un público que se ríe de su cuerpo deforme. (BELLATIN, 2000, p. 97)

Enrique use du même stratagème que Bellatin. Il rappelle au lecteur que les personnages sont bel et bien fictifs en soulignant leur dimension dramatique par l'emploi du champ lexical du théâtre (« roles », « papel », « teatral », « ensayado ») et de la littérature (« personaje ») :

[...] al parecer sus roles en la relación estaban invertidos: el niño hacía el papel de esposa y la nana de esposo. (ENRIGUE, 2008, p. 42)

Un personaje de quien nunca supe el nombre y que siempre entraba con la cabeza cubierta recibía el bolso repleto de monedas y me concedía una bendición. (ENRIGUE, 2008, p. 119)

La minúscula oposición que ofreció Mercedes [...] fue recibida por la abuela con un gesto tan teatral que seguramente había sido ensayado [...] (ENRIGUE, 2008, p. 133).

Le fait d'évoquer le rôle fictif de ses personnages dans le roman, de retarder autant que possible la révélation tant attendue, la fin d'une anecdote, bien qu'il soit et se revendique omniscient, d'égrener les informations poussent subtilement le lecteur à enfiler sa blouse de détective, de poser des questions au lecteur par l'intermédiaire de ses personnages, de rappeler le caractère fictif du récit, sont autant de stratagèmes qui remplissent une fonction hautement didactique.

La littérature n'a en fin de compte d'autre propos final que de pousser le lecteur à la réflexion. À cet égard, le journaliste de *La Crónica de Hoy*, Maricruz Jiménez Flores recueille un témoignage d'Álvaro Enrigue, qui considère la littérature comme dotée d'un dessein ; réfléchir et faire réfléchir : « Si además de narrar podemos conmover al lector, promover una serie de ideas en él, estamos haciendo verdadera literatura.³⁴⁷ »

- Encoder et décoder la fiction, un jeu :

Tout enseignement n'est pas toujours aisément accessible. Le narrateur l'encode et le lecteur se doit de le décoder.

Les auteurs et les titres des ouvrages cités dans les romans de Bolaño, Enrigue et Bellatin sont des références aux sources d'inspiration de ces derniers. Ils sont un message codé qui renvoie aux stratégies d'écritures mises en place par les auteurs. Par exemple, si Bolaño cite le *Nuevo tratado del paralelismo* de Rafael Dieste, c'est pour rappeler que son texte est lui aussi programmatique – c'est un véritable traité de

³⁴⁷ JIMÉNEZ FLORES Maricruz, « "Soy un convencido de que el arte está en la narración o de que la narración es un arte" », *La Crónica de Hoy*, 29 janvier 1997, p. 11

littérature – et qu’un parallélisme peut s’établir entre tous les personnages – qui ne sont qu’un en fin de compte, dupliqué à l’infini. En ce sens, les références intertextuelles font du texte du Chilien un récit spéculaire. À travers la citation d’auteurs clés, Bolaño nous dit ce qu’il nous faut lire pour comprendre son œuvre autant qu’il révèle de qui il puise tel ou tel procédé. Le concept de lecteur actif provient tout droit de Cortázar, comme il le souligne p. 286 :

Y así como el libro empezaba con un recto a la mandíbula (el Yekmonchi llamado Chile, geográfica y políticamente era igual al Estado griego), el lector activo preconizado por Cortázar podía empezar la lectura con una patada en los testículos del autor y ver de inmediato en éste a un hombre de paja, un factótum al servicio de algún coronel de Inteligencia, o tal vez de algún general con ínfulas de intelectual [...]

L’énumération disjonctive met en relief le pouvoir de création du lecteur, comme le conçoit Cortázar. Il s’agit de minimiser les descriptions pour laisser libre cours à l’imagination du lecteur/créateur.

Pour Bellatin aussi, la lecture doit être un jeu, dont l’enjeu serait l’ouverture d’un portail, l’accès à une galerie. Pour faire durer le jeu, il recrée des lieux d’errance et des personnages perdus – qui ne sont autre que le reflet du lecteur. En disséminant quelques informations (ou données), Bellatin transforme sa fiction en archives, dont les pièces (les documents) doivent être rassemblés par le lecteur-archiviste. La fluidité de la narration – qui fait penser à un flux continu d’informations – laisse entendre/espérer que la reconstitution et l’élucidation sont possibles.

Dans la section intitulée « Sobre la muerte del autor » (*Hipotermia*, 2006), Enrigue insiste sur la nécessité pour un écrivain de codifier et de voiler son discours. Rien ne doit être explicité, tout doit être suggéré, détourné, comme le dénote l’adverbe « oblicuamente » : « A veces escribir es un trabajo: trazar oblicuamente el camino de ciertas ideas que nos parece indispensable poner en la mesa. » (ENRIGUE, 2006, p. 137)

À l’instar de Bolaño et de Bellatin, le Mexicain émaille subrepticement son texte de commentaires métafictionnels qui agissent comme un miroir en ce qu’ils éclairent

le lecteur sur le mode de fonctionnement du récit qu'il est en train de lire. C'est le cas par exemple de la p. 27 :

Revisadas de atrás para adelante, las cartas se transformaban en una espiral de sugerencias que aunque no tenía sentido del todo, revelaba un formidable esfuerzo de ocultamiento.

L'extrait choisi met l'accent sur le non-sens du texte – en apparence –, derrière lequel se cache – à un autre niveau de lecture – une révélation. L'« esfuerzo de ocultamiento » est une référence à la manipulation que fait subir le narrateur au lecteur.

- **Récompenser :**

L'écrivain postmoderne ne se limite pas à éduquer son lecteur ; il le récompense. Ceci dans le but de le pousser à poursuivre son apprentissage, aussi fastidieux soit-il. En effet, être un lecteur actif implique de réaliser une lecture minutieuse, presque stylistique et critique, de l'œuvre, de la relire plusieurs fois, et de multiplier le nombre d'apprentissages – donc de lectures, si possible d'un maximum d'auteurs distincts. La gratification n'est pas pécuniaire, mais intellectuelle. Plus le lecteur progresse, plus il a accès à un autre niveau d'entendement du récit.

Dans *Vidas perpendiculares*, Enrigue répand subrepticement des indices sur les réincarnations du protagoniste. Ainsi, les yeux saillants qui caractérisent Jerónimo Rodríguez Loera (« nació con los ojos marcadamente saltones³⁴⁸ ») dès son enfance se retrouvent dans la prosopographie de la jeune fille grecque (« Tal vez tuviera los ojos demasiado saltones³⁴⁹ »). L'adjectif « saltones » s'érige alors comme moyen de repérage des diverses réincarnations de Jerónimo.

³⁴⁸ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 11 (Séquence 1)

³⁴⁹ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 107 (Séquence 22)

- **Un personnage-témoin de la fiction et de la création :**

Le narrateur nous fait assister « en direct » au processus de création. Il revient sur ces choix de mots (« No »), hésite (« tal vez »), se corrige (« sensaciones »), jusqu'à trouver le mot adéquat (« Ideas-juego ») :

Amalfitano tenía unas ideas un tanto peculiares al respecto. No las tenía siempre, por lo que tal vez sea excesivo llamarlas ideas. Eran sensaciones. Ideas-juego. » (BOLAÑO, 2004, p. 243)

En el patio cuadrulado llovía, el cielo cuadrulado parecía el rictus de un robot o de un dios hecho a nuestra semejanza, en el pasto del parque las oblicuas gotas de lluvia se deslizaban hacia abajo pero lo mismo hubiera significado que se deslizaran hacia arriba, después las oblicuas (gotas) se convertían en circulares (gotas) que eran tragadas por la tierra que sostenía el pasto, el pasto y la tierra parecían hablar, no, hablar no, discutir, y sus palabras ininteligibles eran como telarañas cristalizadas o brevísimos vómitos cristalizados, un crujido apenas audible, como si Norton en lugar de té aquella tarde hubiera bebido una infusión de peyote. (BOLAÑO, 2004, p. 23)

Dans le dernier exemple, c'est la répétition – avec une variante – de la même phrase (« En el patio cuadrulado llovía » / « en el pasto del parque las oblicuas gotas de lluvia se deslizaban ») qui laisse transparaître l'acte créatif en cours.

En fin de compte, au regard de l'échantillon de nos trois auteurs, le lecteur postmoderne remplit toutes les attributions du lecteur du roman total : il assemble toutes les pièces du puzzle, il imagine ce qui est occulté ou inachevé, il fait des liens, il restaure la généalogie du texte, comble les lacunes, supprime les failles du texte.

Nous pourrions nous demander pourquoi nos auteurs s'égosillent à établir une relation de complicité avec le lecteur et à l'éduquer par tant de stratégies narratives ? C'est Genette qui détient la réponse : plus le lecteur est sollicité durant la lecture, plus l'œuvre se transforme et se transcende. Effectivement, selon lui, toute œuvre est plurielle, puisque son identité n'a de cesse de muter, de se transformer au fil des générations, des lecteurs, des interprétations : « [...] une identité (spécifique) ne cesse de se modifier, spontanément ou par intervention, [...] la vie des œuvres n'est pas de tout repos. [...] Inévitables dans le temps et l'espace parce que liés à leur caractère matériel et étendu, ces incessants changements d'identité (spécifique) nous obligent donc à un constat que l'on peut formuler sous cette forme : *ces œuvres sont*

plurielles.³⁵⁰ » Si la lecture est plurielle, la réception l'est, et par conséquent, l'œuvre l'est aussi.

Notons que cet aspect pluriel de l'œuvre renforce l'image – postmoderne – d'un monde kaléidoscopique et nous renvoie une fois de plus au paradoxe de l'« unité multiple ».

ii. L'art de la digression : une structure en éclats :

La digression, qui désigne une parenthèse narrative, est une pratique transgressive et subversive bi-générique. Effectivement, elle rompt non seulement avec le roman traditionnel (linéaire, ordonné), mais aussi avec le roman policier (dont la structure vise à résoudre une énigme). Ici, l'énigme n'est pas résolue. La révélation finale est sans cesse retardée, voire détournée. Il peut s'agir d'un moyen dont use le narrateur de s'assurer de la ténacité, de l'imperturbabilité et de la concentration du lecteur, qui n'est pas censé négliger, voire oublier son rôle de détective complice (de lecteur actif).

Selon les canons du roman policier (l'une de ses variantes), l'on prend connaissance au début de l'identité du criminel, puis l'on assiste à la mise en scène du délit, pour finir par suivre le processus d'investigation que mène le détective afin de découvrir la vérité (qui ne sera révélée qu'en dernière instance). Les indices qui joncheront le parcours du détective et les réflexions qu'il formulera (constituées de déductions, d'analyses et de comparaisons) seront subrepticement adressés au lecteur (qui est narrataire ou destinataire implicite du texte).

La digression est une technique quasiment pédagogique dans ce roman. Elle permet au lecteur d'accomplir pleinement son rôle de personnage à part entière du récit, lui laissant l'occasion de s'interroger, de douter, de déceler la manipulation dont il fait l'objet et/ou de dépasser, devancer le maître-détective. Le lecteur est souvent

³⁵⁰ GENETTE Gérard, *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance*, Paris : Seuil, 1994, p. 262 ; 265

confondu, décontenancé volontairement par le narrateur, qui insère dans le fil narratif des récits secondaires, déconnectés ou non du récit principal.

Bolaño maîtrise avec brio l'art de la digression. Car pour lui, la narration ne repose pas sur une trame, mais sur un style et sur le mystère. Cet art consiste à retarder au maximum une révélation pour que le lecteur lui prête une oreille attentive. La digression est employée partout dans le texte. Elle prend l'apparence d'insertions dans une phrase, la rallongeant et bouleversant son rythme. La digression a également pour conséquence d'égarer le lecteur, qui doit se concentrer afin de se remémorer le propos initial du texte.

En México, y puede que el ejemplo sea extensible a toda Latinoamérica, salvo Argentina, los intelectuales trabajan para el Estado. (BOLAÑO, 2004, p. 161)

Divers récits secondaires s'entrelacent et interrompent la trame principale de 2666 de Bolaño – qui correspond à la succession de ces notes nécrologiques/aux mini biographies des femmes assassinées. Entre autres, citons celle du détective Juan de Dios Martínez, qui mène l'enquête concernant un profanateur d'églises surnommé El Penitente, patient d'un hôpital psychiatrique, et tombe amoureux de la directrice de l'hôpital et docteur ; du policier mexicain Harry Magaña, à la recherche Miguel Montes ; de la truculente voyante-guérisseuse défendant le sort des rejetés, Florita Almada ; du policier Epifanio, qui fait des découvertes bouleversantes sur la probité de la justice et recherche l'assassin d'Estrella Ruiz Sandoval (p. 580) ; de l'officier de police judiciaire Ernesto Ortiz Rebolledo, qui élabore une théorie sur les crimes de Santa Teresa, selon laquelle il n'y aurait qu'un coupable, un serial killer, exposée aux pages 589-590 ; du journaliste Sergio González, qui n'est satisfait d'aucune théorie déjà proposée et interviewe Florita Almada (p. 698, paragraphe du bas, « si los achin... ») ; de l'ex agent du FBI, de la police militaire des États-Unis, Albert Fessler, qui arrive à Santa Teresa pour donner des conférences et est escorté par Sergio González ; de la députée Azucena Esquivel Plata, qui recherche son ami d'enfance, Kelly Rivera Parker, et engage l'investigateur privé Loya pour la retrouver, en vain ; ou de la journaliste Mary-Sue Bravo, qui recherche le journaliste et poète de La Raza de Green Valley, Josué Hernández Mercado.

Ces récits secondaires servent de pauses narratives, d'interludes au récit principal, dont la tension est trop forte. Ils introduisent également des variations génériques, narratologiques et esthétiques qui offrent une plus grande hybridité. Enfin, ils soulignent l'inefficacité de la police : les personnages sont obligés d'enquêter eux-mêmes, tous comme les lecteurs, qui sont poussés à douter des éléments de la fiction, à commencer par le narrateur, et à devenir à leur tour des détectives.

La trame principale des crimes est interrompue sans cesse par des biographies, des anecdotes d'investigateurs, des théories, comme pour annoncer que le mystère – retardé par tant de digressions – ne sera jamais résolu et que le sens de la vie – ou plutôt de la mort, puisque ce sont les morts qui priment ici – nous échappe.

De la même manière, la majeure partie du sous-roman « La parte de Amalfitano » est constituée de digressions autobiographiques qui visent à retarder l'apparition du protagoniste, Archimboldi, dont l'identité est dévoilée p. 981 et n'est autre qu'Hans Reiter. Ainsi, se succèdent les récits de vie d'Hans Reiter, puis, à travers une structure enchâssée, de deux hommes originaires de l'U.R.S.S., le soldat Borís Abramovich Ansky et son ami l'écrivain de science-fiction Efraim Ivánov, avant d'évoquer celui d'un ancêtre d'Archimboldi, le peintre italien Giuseppe Arcimboldo (XVI^{ème} siècle), du directeur d'un organisme étatique polonais/d'un administrateur, chargé d'exterminer un groupe de juifs grecs et ne s'exécute pas, de Lotte Reiter, sœur d'Archimboldi.

Marc Gontard définit dans *Écrire la crise : l'esthétique post-moderne* (2013) l'esthétique postmoderne par trois critères récurrents ; la renarrativisation du texte, soit la révision d'une tradition littéraire, sous une forme critique – d'une part la réécriture parodique ou minimaliste comme refus du discontinu et de l'historicisation, d'autre part le déguisement (tel Perec ou Nabokov) ³⁵¹ ; la discontinuité – incluant l'hétérogénéité, le désordre, l'altérité – par des techniques de fragmentation et d'hybridation, qui contre la pensée unique/unitaire et totalisante de la modernité ; et

³⁵¹ GONTARD Marc, *Écrire la crise : l'esthétique post-moderne*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 83

l'hypertextualité, basé désormais sur le jeu et l'ironie – s'éloignant ainsi de toute dimension ontologique ou existentielle et laissant place au non-sens (de la vie, de l'écriture). C'est le deuxième critère qui retient particulièrement mon attention, car cette discontinuité s'exprime à son point culminant à l'ère postmoderne, comme si la représentation d'une société morcelée n'offrait pas d'autres alternatives structurelles.

i. Une mouvance cinématographique :

Nous l'avons vu, le cinéma exerce une fascination sur deux de nos auteurs (Bolaño et Bellatin). En effet, le cinéma donne vie à une image fixe. Si nous le transposons à l'univers romanesque, force est de constater qu'il apporte de la mobilité, du rythme et de la tension au récit. Ces atouts ont d'ailleurs conquis également Álvaro Enrigue, qui en use pour magnifier certaines scènes clés.

Les trois romanciers pratiquent le « récit cinématographique ». Ils s'inspirent de techniques – temporelles, structurelles, transitionnelles, sonores, chromatiques, de focalisation) propres au cinéma (l'analepse, la prolepse, le travelling, les divers plans, le fondu enchaîné ou au noir, les contrastes, la voix off) pour rendre leurs textes dynamiques et mobiles, en somme, « vivants ». Ils se servent essentiellement de la ponctuation pour reproduire le mouvement et le rythme d'une scène clé. En effet, les points, les virgules, les points-virgules et la polysyndète « y » décomposent la scène et renvoient au passage du plan d'une séquence à un autre. Le passé simple apparaît toujours comme de rigueur, en tant qu'il retranscrit l'immédiateté des actions successives – une immédiateté accentuée par une énumération de verbes d'action. La ponctuation se transforme donc en didascalies d'un script/scénario filmique.

i. Le découpage cinématographie :

Le montage – cinématographique – est une pratique à la fois totalisante et antitotalisante. Elle crée l'illusion de la fluidité, de la représentation spéculaire du monde, du réel, tout en fragmentant, scindant, divisant cette dernière :

Le montage fait office de tout et le nie, et chaque totalisation provisoire est concomitante avec une détotalisation qu'elle appelle. Règne alors une esthétique du manque, de la faille, du reste, de l'esquive. (p. 108)

Le montage cinématographique (appliqué à la littérature) est une technique empruntée par Bolaño. Il décompose ainsi les actions d'un événement. La ponctuation reflète les sésures, le passage d'une scène à une autre (qui constitue l'unité d'une séquence).

La dimension visuelle des textes du Mexicain repose également sur une fragmentation de l'action, qui s'apparente à l'écriture bolañesque :

El escritor encuentra en la calle una gran cantidad de gente. / Le molesta el sonido que produce el tránsito urbano. / Cruza algunas avenidas. / Toma el transporte subterráneo. / Realiza un cambio de líneas, para lo cual debe volver a la superficie y caminar hasta otra estación ubicada a un par de cuadras. / En el camino se detiene frente a una cancha de básquetbol. / El partido que se libra le parece interesante. / A un lado existe un restaurante de comida de Tailandia y pocos metros después un local donde en las noches se escucha música de jazz. / Camina unos momentos más hasta hallar la calle donde se encuentra el punto donde debe hacer la conexión. / Llega a su destino pocos minutos después.³⁵²

Chaque signe de ponctuation (virgule, point) signale le passage, dans une séquence cinématographique, d'un plan à l'autre. Observons que les plans correspondent aux différentes actions du personnage, introduites par des verbes de déplacement : « Cruza », « Toma », « Realiza », « se detiene », « Camina », « Llega ».

Dans l'Œuvre d'Enrique, certains passages semblent tirés tout droit d'un film. Ils se meuvent, se dotent d'une bande son et acquièrent un rythme saccadé. La fin de la section 4 – consacrée au légionnaire romain Tenebras – s'apparente à la scène de combat d'un film de guerre :

³⁵² BELLATIN Mario, *Flores*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 32

El ruido de la caballería avanzando sobre la villa fue admirable: parejo e incontenible. (bande son) / Los escuché detener el frente a la entrada del pueblo. / Hubo una sola orden / y empezaron a avanzar demoliéndolo todo entre gritos sólo de los nuestros. / Hundieron casa por casa en la destrucción y el fuego de sur a norte. / [...] Los escuché alcanzar mi herrería y derrumbarla sin siquiera bajarse de los caballos, escuché el sonido sordo de las antorchas cayendo sobre los escombros y el inicio de las crepitaciones, los escuché detenerse fuera de mi casa. / Se abrió la puerta, la luz gris del día reventó en mis pupilas. / Un legionario de ojos verdes helados blandía su espada. / Cerré los ojos antes de que la descargara contra mi cabeza. (ENRIGUE, 2008, p. 30)³⁵³

La première phrase pourrait s'apparenter aux didascalies du scénario. Puis, chaque phrase suivante couronnée d'un verbe d'action (« empezaron a avanzar », « Hundieron », « Se abrió », « blandía ») correspond aux différents plans successifs de la séquence filmique. Les plans opposent la passivité du légionnaire (« Los escuché », « Cerré los ojos ») à l'action – cruelle – de ses adversaires. La dernière phrase correspond à la transcription littéraire du fondu au noir, qui offre deux voies d'interprétation au lecteur-spectateur ; soit le légionnaire est abattu par son contre-attaquant, soit il s'en sort par le biais d'un agent extérieur.

En général, ce sont les scènes de haute tension qui s'inspirent des procédés filmiques. C'est le cas de l'attaque du groupe de légionnaires romains, mais aussi de l'assassinat du chasseur de moines commis par son père, Quevedo, à la séquence 25 :

³⁵³ Chaque slash (/) correspond à un plan différent. Le recours aux procédés filmiques permet de magnifier le passage et de captiver le lecteur-spectateur, qui devient alors témoin des faits.

Caminé silbando de vuelta al puerto cuando lo vi pasar frente a un cagadero: iba manoteando entre la multitud, renco y gordo, con un legajo de papeles bajo el brazo. Me abrí de capa / y me saqué el mosquete corto de la espalda. / Las aguas se abrieron / y quedó entre el cañón y la mierda sin darse cuenta. / Iba hablando solo, como siempre que andaba sobrio. / Apreté el martillo / y entonces volteó [Quevedo] a mirarme. / Se apretó los lentes sobre el puente de la nariz con el dedo índice. / Vi en sus ojos de sapo un pozo de fondos densos en el que se revolvían todas las purezas y todas las pudriciones. / ¡Viva Osuna!, grité. Sus ojos no se alteraron en lo más mínimo, (pensé: Sólo ven para adentro.) / Me sonrió. / Bajé el arma. / Soltó una carcajada / y me gritó una obscenidad genial sobre su miembro, el culo de algún monje y mi mosquete. / Se me acercó cojeando con los brazos extendidos. / Me aguardé el arma en la base de la espalda y alcé la mano a manera de saludo: no podía matar a nadie que fuera capaz de decir lo que él decía. / Me abrazó / y me dijo al oído: Supe, cazamonjes, que le declaraste amores a la perra Caraffa. / Ya no pude responder, sorprendido como estaba por el ardor helado de su puñal en mi estómago.³⁵⁴

Chaque slash (/) marque le passage d'un plan à l'autre, tandis que le caractère italique correspond aux didascalies (indications de jeu destinées à l'acteur). Enfin, les parenthèses délimitent le discours d'une éventuelle voix off. La pluralité de verbe d'action au passé simple met en évidence la rapidité du déroulement de la scène. Se succèdent autant d'images que d'actions.

La décomposition de l'action est, certes, une technique de fragmentarisation, mais renvoie parallèlement à une pratique totalisante car elle participe à la création d'une image « totale », en trois dimensions. La totalisation se manifeste également au niveau temporel par la prolongation de l'instant et marque la recherche d'une concordance, d'une adéquation ou simultanéité entre temps du récit et temps réel (de lecture). Le roman se construit sous les yeux du lecteur/spectateur. Ce procédé contribue à accroître le réalisme de l'œuvre.

j. Des personnages mobiles, errants :

Les personnages sont à la recherche d'une identité. Pour ce, ils font un voyage initiatique (symbolique, métaphorique), qu'ils savent pourtant interminable et insensé, car le but est inatteignable et illusoire.

Chez Bolaño, la quête identitaire personnelle ne se réalise qu'à travers un

³⁵⁴ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 154-155

voyage initiatique collectif ou individuel :

Morini hubiera podido hacerlo, pero a su modo y antes de que sus amigos emprendieran la búsqueda de Archiboldi, él, como Schwob en Samoa, ya había iniciado un viaje, un viaje que no era alrededor del sepulcro de un valiente sino alrededor de una resignación, una experiencia en cierto sentido nueva, pues esta resignación no era lo que comúnmente se llama resignación, ni siquiera paciencia o conformidad, sino más bien un estado de mansedumbre, una humildad exquisita e incomprensible que lo hacía llorar sin que viniera a cuento y en donde su propia imagen, lo que Morini percibía de Morini, se iba diluyendo de forma gradual e incontenible, como un río que deja de ser río o como un árbol que se quema en el horizonte sin saber que se está quemando. (BOLAÑO, 2004, p. 144-145)

Una semana después Amalfitano recibió una carta de Lola con matasellos de Pamplona. En la carta le contaba que el viaje hasta allí había estado lleno de experiencias agradables y desagradables. (BOLAÑO, 2004, p. 215)

Dans ces deux exemples, le substantif « experiencia(s) » fait ressortir le caractère formateur du voyage. Cependant, malgré les déplacements/voyages des personnages dans les quatre coins du monde, la réponse à la question fondamentale du sens de la vie reste sans réponse. En effet, ils ont beau tenter de fuir, ils ne peuvent échapper à eux-mêmes.

Le critique colombien Edgar Hans Medrano Mora souligne le caractère épars de la structure des œuvres de Bolaño : « En Bolaño veremos de qué modo su inclinación se aleja de esta tendencia e intenta componer una obra que renuncia a cualquier tipo de circularidad o estructura compacta.³⁵⁵ » Bien que je n'adhère pas complètement à l'opinion émise par le critique concernant la circularité de l'œuvre bolañesque, je partage son point de vue concernant l'intention déconstructive du Chilien. Il entraîne le lecteur dans maints fils de narration (analepses, prolepses) et le fait suivre les traces de chacun de ses personnages. Au lieu d'être stagnant, le texte se meut. Si la structure bolañesque est éparsée, le style, quant à lui, est dense et concis.

³⁵⁵ MEDRANO MORA Edgar Hans, « Análisis y subversión del concepto de novela total en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño », SINAB (Sistema Nacional de Bibliotecas), p. 26 (version électronique)

Dans certains cas, la mouvance textuelle n'est pas empruntée au cinéma, mais au théâtre, et plus précisément à la *performance*³⁵⁶. Il s'agit d'une démonstration théâtrale, qui contient sa part d'improvisation, fragmentée, composée d'une série de brèves pièces, autonomes en apparence, derrière lesquelles se cache un désir d'unité, de totalité. La *performance* est un sous-genre très apprécié par Bellatin, qui l'emploie dans *Flores* ou dans *Lecciones para una liebre muerta*, deux romans constitués d'un grand nombre de sections, de personnages, dont les vies se croisent et se lient au fil du récit. Les pièces du puzzle s'assemblent progressivement. Les différentes pièces (ou sections) peuvent également incarner les divers angles, les diverses perspectives d'une même réalité, comme si une fois imbriquées, elles formaient une œuvre d'art en trois dimensions.

Face à la critique de Jean-Bertrand Barrère dans *La Cure d'amaigrissement du roman* (1964)³⁵⁷ concernant le dessein vain des écrivains « atomistes », les trois auteurs ont opté pour la brièveté narrative et pour la technique du flux narratif afin de reproduire la fluidité, le mouvement, l'écoulement de la vie et rendre le texte mouvant.

k. Vers une structure malléable :

L'esthétique de Bolaño est celle de l'éclatement et de la dislocation. La structure semble alternativement allongée, raccourcie, interrompue (l'information manque) et dupliquée (le même épisode est raconté plusieurs fois, sous différents angles). Elle est donc malléable puisqu'elle est soumise à des altérations. En effet, le narrateur s'éloigne sans cesse de la trame principale (les féminicides commis à Santa Teresa dans 2666) et l'interrompt par le biais de digressions narratives, qui elles-

³⁵⁶ La *performance* est liée à l'improvisation en tant qu'elle signifie « art vivant, spontané », « exécution en public, représentation, spectacle » depuis le XVIII^{ème} siècle, selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

³⁵⁷ Jean-Bertrand Barrère formule la critique suivante : « [...] aussi menu la coupent-ils [la réalité], ils ne réussiront pas à recomposer le film du réel et à restituer par l'écrit cette continuité dont seul l'élément liquide, une rivière qui s'écoule, offre l'image pour nous. »

Cf. BARRÈRE Jean-Bertrand, *La Cure d'amaigrissement du roman*, Paris : Albin Michel, 1964, p. 107

mêmes s'interrompent par des contradictions, comme si nous avions affaire à des digressions « en abyme » :

Se decía que el poeta y el filósofo eran amantes, pero la verdad es que no parecían amantes. Uno tenía una casa y unas ideas y dinero, y el otro tenía la leyenda y los versos y el fervor de los incondicionales, [un fervor canino, de perros apaleados que han caminado toda la noche o toda la juventud bajo la lluvia, el infinito temporal de caspa de España, y que por fin encuentran un lugar en donde meter la cabeza], [aunque ese lugar sea un cubo de agua putrefacta, con un aire ligeramente familiar.] (BOLAÑO, 2004, p. 217)

Dans « La parte de los críticos », le trio formé par Pelletier, Espinoza et Norton est une métaphore de la littérature, de la relation d'attraction/opposition qu'entretient l'auteur avec son texte, de l'acte – mouvant, malléable – d'écriture. Effectivement, le texte et l'auteur, la matière et le créateur subissent un double mouvement de symbiose/scission qui s'appartient à celui de la relation amoureuse.

La flexibilité de la structure passe également par l'abolition des frontières. Dans *El libro uruguayo de los muertos: pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días* (2012), Mario Bellatin crée une section finale semblable à un épilogue intitulée « Notas quizá útiles para algún lector »³⁵⁸ dans laquelle il imagine les questions que pourrait se poser le lecteur suite à la lecture de son roman, les doutes qui pourraient l'assaillir, les interprétations qu'il pourrait formuler. Il insiste également sur les points sur lesquels il devrait méditer (guidant ainsi sa lecture) et porte même parfois un regard critique sur son œuvre. À travers cette section atypique, il redéfinit l'espace fictionnel en rompant avec les frontières qui séparent l'auteur, le narrateur et le lecteur. Signalons en outre que le fragment est agénérique. En lui, les limites génériques s'annulent.

En fin de compte, les procédés structuro-narratifs les plus prégnants de l'écriture bolañesque, enriguéenne et bellatinesque – le multiple, la symétrie, l'éclat, la métafiction – ne sont pas une invention de la littérature postmoderne. Cette dernière

³⁵⁸ BELLATIN Mario, *El libro uruguayo de los muertos: pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*, Barcelona : Sexto Piso, 2012, p. 271-276

articule ces différents composants littéraires pour créer une nébuleuse dans laquelle (un) tout y sera représenté, directement ou indirectement.

Après tout, l'ère postmoderne, caractérisée plus que jamais par la dichotomie, ne pouvait pas s'exprimer autrement que par un paradoxe structural, en alliant unité (cosmos) et discontinuité (chaos), le fameux « chaosmos ». Mais le paradoxe postmoderne ne se manifeste pas seulement dans la structure de l'œuvre / Œuvre. Il affecte leur esthétique, qui se situe désormais à la croisée entre « éclatement » et « totalisation ».

TROISIÈME PARTIE :

**Vers une esthétique
transmoderne :**

**Les stratégies
totalisantes et
détotalisantes de Mario
Bellatin, Roberto Bolaño
et Álvaro Enrigue**

Le roman total du *boom* et l'anti-roman total du post-*boom* préfigurèrent le roman postmoderne. En analysant ce dernier – à travers les œuvres de Bellatin, Bolaño et Enrigue –, nous constaterons que la totalité n'est pas un concept obsolète. Le fragment (de vie, de temps, d'espace, de genre), dont la principale expression est la synecdoque, devient l'outil premier de la représentation de cette totalité. Le paradoxe réside dans le fait que l'ambition totalisante – de tout dire, de tout englober – passe par un procédé détotalisant (la partie).

Si l'esthétique de la totalité – dont le représentant serait le Péruvien Mario Vargas Llosa (avec son « Cycle Macondo », un système-monde composé des romans *La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *La mala hora*, *Cien años de soledad* et du recueil de nouvelles *Los funerales de la Mamá Grande*) – et l'esthétique de la fragmentation – dont le porte-parole serait un autre Péruvien, Julio Ramón Ribeyro³⁵⁹ – apparaissent comme antithétique, la postmodernité les a fait fusionner, ou pour le moins, se rejoindre dans une relation de co-dépendance.

La littérature postmoderne porte les traces, les souvenirs d'un rêve ; l'ambition unitaire et totalisante de la modernité, dont elle constate pourtant – paradoxalement – l'échec. Utopie et désillusion s'affronte donc à l'ère postmoderne à travers leur métaphore structurale : l'unité et l'éclat(ement).

La littérature postmoderne est une littérature de l'entre-deux qui a pour objectif de dépasser, de résoudre les conflits antérieurs, comme le notifie l'écrivain américain Raymond Federman :

³⁵⁹ Ribeyro confie dans un entretien accordé à Edgar O'Hara que son oeuvre ne peut être conçue comme une totalité, raison pour laquelle il penche pour les genres brefs, telle la nouvelle : « La gran novela uno la contiene dentro de sí o tiene que encontrarla fuera de sí. Yo no tengo sino fragmentos de novelas. Y fuera de mí no percibo el mundo como una totalidad sino fragmentariamente. Por ello me resulta más cómodo escribir cuentos o textos breves. »

Cf. O'HARA Edgar, « Nueve preguntas a Julio Ramón Ribeyro », Lima : *El Observador*, 30 de mayo de 1982, pp. 8-9

La novela postmoderna ideal tendrá que levantarse por encima de las disputas entre realismo e irrealismo, entre formalismo y 'contenidismo', entre literatura pura y literatura comprometida, entre narrativa de capillitas y narrativa barata [...]³⁶⁰

En ce sens, l'adjectif *transmoderne* siérait parfaitement à la littérature de l'ère globale – littérature de l'au-delà des contradictions modernes.

1) Une ambition totalisante non dissimulée :

a. Le genre de l'expression de la totalité par excellence :

Quel genre plus idoine pour représenter le tout que le roman, dont la définition n'est pas arrêtée – aucune poétique ni règle ne lui est assignée³⁶¹ – et les limites n'ont de cesse d'être repoussées. Selon Tiphaine Samoyault, il s'agit d'« une forme apte à tenter de tout dire sans pouvoir dire un tout³⁶² ». Si l'on s'en tient à ce pertinent constat, la forme romanesque est totalisante, contrairement à son contenu. En ce sens, forme et fond s'opposent.

Dans son essai intitulé *Roman des origines et origines du roman* (1972), Marthe Robert présente le roman comme le genre le plus propice à l'expression de la totalité. Elle le définit d'ailleurs comme « le genre de l'indéfini ». Selon elle, le roman est un « Genre révolutionnaire et bourgeois, démocratique par choix et animé d'un esprit totalitaire qui le porte à briser entraves et frontières, [il] est libre, libre jusqu'à l'arbitraire et au dernier degré de l'anarchie.³⁶³ [...] il est libre parce qu'il touche d'emblée à la totalité de la vie, dont il connaît d'instinct les secrets.³⁶⁴ » Ainsi, le roman

³⁶⁰ FEDERMAN Raymond, « Surfiction. Four Propositions in Form of an Introduction », in *Surfiction: Fiction Now... and Tomorrow*, Chicago : Swallow Press, 1981, p. 18

³⁶¹ Le roman n'obéit à aucune règle dans la mesure où il n'a aucun ancêtre glorieux dans la littérature gréco-latine, donc aucune norme ni règle à suivre ou imiter. Il a d'ailleurs été un genre méprisé jusqu'au XVIII^{ème} siècle, car il était synonyme de bassesse et de frivolité.

³⁶² SAMOYAUULT Tiphaine, *Romans-mondes : les formes de la totalisation romanesque au XX^{ème} siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Neefs, soutenue à Paris 8 Vincennes-Saint-Denis le 14 décembre 1996, 3 vol., p. 98

³⁶³ ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Gallimard, 2006 (première édition : 1972), p. 14

³⁶⁴ ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Gallimard, 2006 (première édition : 1972), p. 31

s'impose logiquement, en tant que genre de l'extension, de la pluralité et de la liberté (formelle), comme le plus à même de dire le tout.

D'ailleurs, bien que les dix-neuf premières séquences de *Vidas perpendiculares* soient brèves et aérées – typographiquement et structurellement –, elles s'allongent à partir de la vingtième et deviennent de plus en plus denses – les différentes narrations secondaires et la narration principale s'entremêlent, au point qu'elles fusionnent dans la séquence 32 –, comme si nous assistions à la transformation de la nouvelle en roman.

Bien que la fragmentarité fût portée pour la première fois à son point culminant à l'ère globale – en affectant le discours, le temps, l'espace, les personnages, le narrateur, les catégories génériques –, le roman à visée totalisante de la postmodernité n'a pas rompu avec son héritage culturel. Au contraire, il s'en sert et n'a de cesse d'enrichir la littérature hispano-américaine, européenne et étasunienne. Son aptitude à puiser dans la tradition littéraire, sa tendance à la mixtion, à l'imbrication, à l'hybridation, et sa capacité à se renouveler sans cesse fait du roman totalisant postmoderne un genre malléable, mais évolutif. C'est en cela que réside sa force.

b. La tentation du roman-monde/du méga-roman :

Dans sa thèse, Tiphaine Samoyault définit le roman-monde comme un roman réunissant « l'ensemble des qualités de l'excès (la quantité, la longueur, les détours et l'expansion) et [parvenant] ainsi à donner au monde une identité fictive.³⁶⁵ » L'adjectif « fictive » retient mon attention. Par ce biais, Samoyault souligne l'inaptitude de la littérature à rendre la totalité du monde, si ce n'est de façon déformée, « romanesque ».

Toujours dans son étude sur la totalité romanesque du XX^{ème} siècle, elle distingue deux formes de représentation totale d'une réalité, d'un monde dans sa

³⁶⁵ SAMOYAUULT Tiphaine, *Excès du roman*, Paris : Maurice Nadeau, 1999, p. 179

thèse sur les romans-mondes³⁶⁶ ; l'hydrologie (les romans-fleuves ou romans-cycles linéaires, longs) et la tératologie (les romans-monstres³⁶⁷, anormaux, témoignant d'une inquiétude face à la (post)modernité, « défigurateurs », qui mettent à mal l'unité et la cohérence romanesques traditionnelles). 2666 (2004) de Roberto Bolaño combine les deux formes, l'hydrologie et la tératologie.

Finalement, de nos trois auteurs, seul Bolaño poursuit le rêve borgésien du livre-monde-encyclopédique, présenté dans la nouvelle intitulée « La Biblioteca de Babel », issue du recueil *Ficciones*, 1944). Il tente de le concrétiser dans ses deux romans colossaux *Los detectives salvajes* (1998) et 2666 (2004), respectivement de 609 et 1125 pages.

Dans *Ficciones* (1944) et *El Aleph* (1949), Borges laisse transparaître son désir de créer un livre total qui renferme tous les secrets du monde, qui soit la clé du monde. En somme, un livre-monde, dont le créateur serait Dieu. Tant la pluralité interprétative que la richesse du contenu et l'extension infinie sont repris par Bolaño, qui élabore un roman encodé, dont le lecteur détient les clés.

Tiphaine Samoyault caractérise le roman-monde par la combinaison de trois caractéristiques intrinsèques : l'unité, la multiplicité et la continuité. La première notion, l'unité, synonyme d'homogénéité, d'ordre et d'achèvement, renvoie à l'essence même de la littérature, qui ne serait que réécriture. Ainsi, Borges affirme dans *Enquêtes* que « La littérature est inépuisable pour la raison suffisante qu'un seul livre l'est³⁶⁸ ». Dans la même lignée, Bolaño considère que chacun de ses textes est l'envers d'un plus grand texte (2666), qui le dépasse et le projette à l'infini, car

³⁶⁶ SAMOYAUULT Tiphaine, *Romans-mondes : les formes de la totalisation romanesque au XX^{ème} siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Neefs, soutenue à Paris 8 Vincennes-Saint-Denis le 14 décembre 1996, 3 vol., p.56-141

³⁶⁷ La première moitié du XX^{ème} siècle regorge de romans-monstres, tels *L'Homme sans qualités* (*Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930-1952, 2 volumes) de l'Autrichien Robert Musil, *Les Somnambules* (*Die Schlafwandler*, 1931-1932, 3 volumes) de l'Autrichien Hermann Broch et *Voyage au bout de la nuit* (1932) de Louis-Ferdinand Céline.

³⁶⁸ GENETTE Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982, p. 307

« [Bolaño] no cree en la autonomía de la literatura³⁶⁹ », comme le rappelle à juste titre Héctor Hoyos.

La deuxième notion, la multiplicité, ne s'oppose pas à l'Un, comme le souligne Gilles Deleuze dans son essai *Foucault* (1986) : « [...] la constitution d'un substantif tel que « multiple » cesse d'être un prédicat opposable à l'Un, ou attribuable à un sujet repéré comme un. La multiplicité reste tout à fait indifférente aux problèmes traditionnels du multiple et de l'un [...]»³⁷⁰. Différentes stratégies appréciées des écrivains postmodernes contribuent à fomentier une structure basée sur le multiple : la polyphonie narrative, le simultanésisme et la segmentation.

Mario Bellatin rappelle qu'un livre a plusieurs niveaux de lecture, peut être interprété d'autant de façons qu'il a de lecteurs :

Todo libro —como conocen los sufíes— tiene múltiples sentidos y significados. Cualquiera de ellos, en ocasiones, puede ser válido y en otras, únicamente uno de todos los posibles. Pero las lecturas de un libro pueden y han de ser tan amplias que basar o, más bien, constreñir su sentido a un único significado, no tiene razón de ser.³⁷¹

L'univocité n'a donc pas de sens, ni lieu d'être pour lui, et l'adjectif qui décrirait le mieux la portée, la réception et le sens d'un roman serait ineluctablement « kaléidoscopique » – ce que tente précisément de retranscrire le simultanésisme ou la polyphonie.

La multiplicité ne serait-elle pas un symptôme de la postmodernité ? En effet, si l'unité cristallisait l'illusion de la modernité, la pluralité incarne la désillusion postmoderne face à cette modernité. C'est ce que souligne Roland Barthes dans *Le plaisir du texte* (1973) :

³⁶⁹ HOYOS Héctor, « Bolaño como excusa: contra la representación sinecdótica en la Literatura Mundial », in « Formas y lenguajes de la globalización », congrès tenu le 14 et 15 mars 2013 à l'École Normale Supérieure de Paris et dirigé par Gustavo Guerrero

³⁷⁰ DELEUZE Gilles, *Foucault*, Paris : Minuit, 1986, p. 23

³⁷¹ HERMOSILLA SÁNCHEZ Alejandro, « Mario Bellatin: Complaciente y cruel », in « Dossier: Mario Bellatin: El experimento infinito », *El coloquio de los perros*, 2011

Alors peut-être revient le sujet, non comme illusion, mais comme *fiction*. Un certain plaisir est tiré d'une façon de s'imaginer comme *individu*, d'inventer une dernière fiction, des plus rares : le fictif de l'identité. Cette fiction n'est plus l'illusion d'une unité ; elle est au contraire le théâtre de société où nous faisons comparaître notre pluriel : notre plaisir est *individuel* – mais non personnel.³⁷²

Enfin, la dernière notion, la continuité, vise à établir une correspondance entre plusieurs sections au sein du même roman à deux moments distincts. Pour ce, l'auteur se sert de l'œuvre ouverte (ou absence de fin, qui connote la perpétuelle répétition), de la circularité et de la sérialité. Dans ce sens, *2666* s'ouvre sur « La parte de los críticos » et se ferme sur « La parte de Archimboldi ». De cette façon, une continuité s'établit entre le début et la fin du roman. La recherche d'un mystérieux auteur allemand – Benno von Archimboldi – par quatre critiques dans la première partie débouche, après plusieurs digressions narratives, sur la biographie d'Archimboldi dans la cinquième partie. La boucle est donc fermée, mais pas anodinement, car Bolaño a cette fâcheuse tendance à mettre en évidence le caractère circulaire, répétitif, prédéterminé des destins humains, comme si tout se reproduisait inlassablement (les caractères, les lieux, les émotions, les espaces, les habitudes, les erreurs, le sentiment de vacuité). D'un point de vue métalittéraire, la circularité temporelle renvoie ici à la quête inatteignable de totalité (dont la métaphore serait Archimboldi, jamais retrouvé par les quatre professeurs-critiques).

Le fait de réunir les trois procédés de l'unité, de la multiplicité et de la continuité fait donc de l'œuvre posthume du Chilien un exemple parfait de roman-monde.

c. Embrasser tous les genres :

Le professeur Fernando Cabo Aseguinolaza, qui enseigne à l'Université de Santiago de Compostela, dans le chapitre intitulé « Globalización, posmodernidad y poscolonialismo: el nuevo contexto de la teoría literaria » de son *Manual de teoría de la literatura* (2006), tente de contextualiser et de caractériser la littérature

³⁷² BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1973, p. 98

postmoderne latino-américaine et hispanique. Face au phénomène de la globalisation, la culture – et par conséquent la littérature – est soumise à une remodelation, une redéfinition, une reconfiguration. Cette dernière mute et devient hybride et synchrétique.

Les trois auteurs latino-américains de mon corpus ne cachent pas leur dessein d'élaborer un roman total. Ils tentent d'intégrer dans une œuvre, non seulement différent(e)s espaces, époques, rythmes narratifs, tonalités, mais aussi maints genres littéraires. Le Magazine Littéraire emploie d'ailleurs le terme de « roman total » pour analyser 2666 :

Assemblage de genres et d'influences *a priori* incompatibles, de mondes aux histoires et aux géographies radicalement différentes, 2666 est bien le roman total, sans début ni fin, le lieu de tous les vertiges et de tous les paradoxes, où des moments de pur génie se fondent avec des longueurs parfois éprouvantes, où le passé rejoint le présent, l'espoir le désespoir, et où le vrai et le faux s'embrassent jusqu'à fusionner.³⁷³

Dès son commencement, « La parte de los crímenes » affirme son appartenance au genre policier et journalistique à travers la forme du compte rendu. La partie 4 est une immense somme de comptes rendus. J'en ai comptabilisé 104. La succession de rapports médicaux-policiers (de la police, des journaux et du médecin légiste) en fait une forme totalisante. Notons que l'énumération vise à rendre compte du nombre incalculable de victimes, à tout englober (y compris celles qui ne sont pas mentionnées³⁷⁴) et à vaincre l'oubli.

Le genre journalistique ne s'affirme pas uniquement dans « La parte de los crímenes » avec la série de comptes rendus médicaux-policiers qui ont trait à la note nécrologique. Dans « La parte de Archiboldi », l'écrivain Ivánov se fait interviewer par deux jeunes du *Periódico Literario de los Komsomoles de la Federación Rusa*. La transcription de l'entrevue correspond à un article tant formellement

³⁷³ ANONYME, « 2666 », *Le Magazine Littéraire*, 12 mars 2008

³⁷⁴ La partie 4 s'érige comme la synecdoque de la situation réelle qui sévit à Ciudad Juárez. Les 104 féminicides évoqués par l'auteur ne servent qu'à démontrer que le chiffre réel est inatteignable, car en perpétuelle augmentation : « Aunque seguramente en 1992 murieron otras. » (p. 444)

(typographiquement) que stylistiquement, comme en témoigne les lettres italiques, la forme interrogative, le saut à la ligne, le nom du locuteur en tête de paragraphe :

Jóvenes komsomoles: ¿Por qué cree que su primera gran obra, la que logra el favor de las masas obreras y campesinas, la escribe usted ya cerca de los sesenta años? ¿Cuántos años tardó en meditar la trama de El ocaso? ¿Es la obra de su madurez?

Efraim Ivánov: Tengo sólo cincuentainueve años. Aún me queda tiempo antes de cumplir los sesenta. Y me gustaría recordar que El Quijote la escribió el español Cervantes más o menos a mi misma edad. (BOLAÑO, 2004, p. 903-904)

Rapidement, un autre genre vient faire son apparition dans cette quatrième partie : le roman noir. En effet, les personnages sont souvent issus des bas-fonds de la société (prostituées, trafiquants de drogue, proxénètes). Ils sont corrompus : « Por una parte nunca como entonces había habido tanta corrupción. » (p. 670) Enfin, la violence est omniprésente :

De hecho, Farfán violó a Gómez. Lo golpeó, lo arrojó contra unos sacos y lo violó dos veces. La rabia de Gómez fue tan grande que intentó matar a Farfán. Una tarde lo esperó en la cocina, donde Farfán trabajaba lavando platos y acarreando sacos de frijoles, y trató de apuñalarlo con un punzón, pero a Farfán no le costó mucho reducirlo. Volvió a violarlo [...] (BOLAÑO, 2004, p. 609)

Dans cet exemple, la barbarie culmine avec une série de verbes d'action au passé simple (« violó », « golpeó », « lo arrojó », « lo violó », « trató de apuñalarlo ») qui souligne la cruauté du personnage, elle-même accentuée par la répétition de l'acte sauvage (« dos veces », « Volvió a violarlo »).

Puis, c'est au genre épistolaire de se manifester à travers les lettres de Miguel Montes : « Vamos a leer las cartas, Harry, dijo Demetrio Águila. » (p. 528)

Mais la lettre n'est pas le dernier genre qu'exploite Bolaño au sein de son œuvre. Il a également recours à la biographie, en l'occurrence lorsqu'Olegario Cura Expósito (alias Lalo Cura) narre le récit de ses origines, en remontant jusqu'à l'année 1865 (p. 693-698).

Le versant visuel de l'écriture de Bolaño est très marqué. Il se manifeste sous la forme d'emprunt de procédés cinématographiques (une succession de verbes d'action

au passé simple s'assimile à une succession de plans filmiques), d'insertion de figures géométriques (p. 247, 248, 249), de comparaisons visuelles faisant appel à la capacité créatrice du lecteur.

Bolaño émaille en effet son récit de références au caractère cinématographique de la narration, tantôt dans les procédés stylistiques (rythme saccadé, succession de verbes d'action) utilisés, tantôt par le biais des personnages : « Luego Fate vio, como si fuera una película que no entendía del todo pero que lo remitía, curiosamente, a la muerte de su madre [...] » (BOLAÑO, 2004, p. 433) Le substantif « película » est une stratégie spéculaire qui tend à révéler au lecteur les codes du récit.

Le genre dramatique se manifeste à travers l'apparition de personnages allégoriques, présentés par une antonomase. Ainsi, dans « La parte de Amalfitano », le protagoniste entend une voix (« la voz ») qui s'adresse à lui et le guide : « Y la voz dijo: yo creo que hoy empieza una larga y espero que satisfactoria relación. Pero para eso es menester mantenerse en calma, sólo la calma es incapaz de traicionarnos. » (BOLAÑO, 2004, p. 267)

Álvaro Enrígue poursuit à son tour un objectif ardu : réunir en leur sein divers genres littéraires, voire tous les genres littéraires. *Vidas perpendiculares* (2008) en est un parfait exemple. On y retrouve le genre autobiographique – à travers une multiplicité de narrateurs homodiégétiques et un narrateur autodiégétique – ; historique ou de guerre – à travers le récit du légionnaire romain au combat – ; fantastique – à travers les différentes réincarnations du narrateur autodiégétique et le parallélisme établi entre ses différentes existences – ; sentimental – à travers l'amour courtois qui se tisse entre la jeune grecque et Saül – ; épistolaire – à travers l'insertion dans le récit de fragments de lettres – ; policier – à travers la mission d'espionnage dont est chargé le prêtre napolitain chasseur de religieux – ; dramatique – à travers le champ lexical de la fiction qui traverse le roman – ; didactique – en accoutumant le lecteur au déchiffrement des composants de la fiction – ; comique ou picaresque – à travers un humour satirique (à l'encontre de la religion catholique par exemple), ironique et burlesque (lorsqu'il s'agit de décrire avec les personnages en soulevant leurs failles et vilénies, de travestir les individus, notamment en animalisant les

hommes) ; épique – à travers l'intervention de personnages mythiques, bibliques, tel Saül ou la descendance prestigieuse de la jeune fille grecque, future héritière d'une industrie textile – ; poétique – à travers les neuf poèmes de Quevedo adressés à Donatella Caraffa di Longorio.

Cette hybridité générique fait du roman d'Enrique un pastiche. Ce qui nous amène à nous demander si toutes les œuvres ne sont pas, en fin de compte, un pastiche, soit l'imitation d'un style, d'un courant, d'une école, d'un genre ? Le pastiche est également le reflet d'un dessein totalisant, celui de créer une œuvre totale, qui inclut en son sein toutes les formes littéraires.

Si l'on s'en tient à une analyse plus approfondie dudit roman, l'on remarque qu'en l'espace d'une section (la première de l'œuvre), plusieurs genres se succèdent et s'entremêlent. Le roman débute comme un roman biographique (dates précises, emploi du passé simple et de la troisième personne du singulier) : « Nació en Lagos de Moreno, Jalisco, el cuatro de enero de 1936, hijo de Eusebio Rodríguez, molinero asturiano, rico, emigrado a México a los veintitantos años y héroe de la soltería hasta los cincuenta y entrados, en que casó con Mercedes Loera.³⁷⁵ » Rapidement, il adopte les traits d'un roman picaresque en remontant aux origines viles de Jerónimo Rodríguez Loera : un père coureur de jupons, une mère prostituée, un enfant illégitime, né 6 mois après leur mariage. Puis, le conte fait son apparition à travers les antonomases « el molinero y la princesa » : « Por Lagos de Moreno circularon dos teorías: o el molinero y la princesa adelantaron vísperas y luego se tuvieron que casar porque las vísperas adoptaron forma humana, o el molinero, ya en edad proveya y tras una vida rica en licencias, aceptó a la princesa tal como venía con tal de granjearse una mejor posición en la sociedad lagunense.³⁷⁶ » La disjonctive introduite par « o » laisse également la place au roman policier, comme si le narrateur était un investigateur-témoin. D'ailleurs, un champ lexical de l'analyse parsème la suite de la section : « deducciones » (p. 12), « lo que significa que » (p. 12), « al parecer » (p. 12),

³⁷⁵ ENRIQUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 11

³⁷⁶ ENRIQUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 11

« lo que confirma que » (p. 14), « en realidad » (p. 14), « se nota » (p. 14), « probablemente » (p. 16), « se podría deducir de ello que » (p. 17). La chronologie, la disposition du texte sous forme de puces (« a) era insomne o, / b) pasaba el día en su escritorio [...]»³⁷⁷), la synthétisation (« En la correspondencia en cuestión no hay ni un solo drama humano [...]»³⁷⁸) sont autant d'autres artifices empruntés aux récits à énigme. Le genre épistolaire entre en action dès la page 12 avec la lecture des lettres écrites par le frère de don Eusebio Rodríguez. Tous ces genres, aussi disparates soient-ils, finissent par confluer à la fin de la section 1, constituant ainsi des miscellanées.

Le genre picaresque³⁷⁹ est particulièrement prégnant dans le récit principal de *Vidas perpendiculares*, en tant qu'il attribue au protagoniste, Jerónimo Rodríguez Loera, une descendance infâme. L'humour burlesque lui assigne un père – qui se révélera être seulement adoptif – et un oncle coureurs de jupons : « Al marido [de Matilde] le comisionaron retratos de una millonaria joven, casada con un farmacéutico alemán, y la señora aparece cada vez con menos ropa en los cuadros. En Lagos de Moreno, a Mercedes le sorprende lo de la poca ropa en una mujer que tomó los votos matrimoniales [...]»³⁸⁰ », « Por Dios Santo –respondió la prima [Matilde a Mercedes]–, tu marido muele trigo en Lagos, pero en los meses que se pasa comprando cosechas por las rancherías, lo que muele son chamacas [...]»³⁸¹ ». En sus, l'illégitimité de Jerónimo est mise en évidence dans l'incipit. Il a été conçu hors mariage : « El niño Jerónimo Rodríguez Loera nació con los ojos marcadamente saltones a los seis meses y tres días de la boda de sus padres.»³⁸² » Une autre caractéristique éminemment picaresque est la satire qui y est faite de la religion, et plus particulièrement, des hommes de l'Église, à travers le personnage des séquences 8, 10, 23 et 25, un prêtre napolitain exerçant à la

³⁷⁷ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 17

³⁷⁸ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 17

³⁷⁹ Le roman picaresque est une œuvre de fiction de caractère satirique dont l'origine remonte à 1554, soit à la publication du *Lazarillo de Tormes*. Il suit chronologiquement les aventures malencontreuses d'un personnage cynique et amoral, le *pícaro* ou gueux, qui transite d'un maître à l'autre. Parmi les thèmes récurrents de ce genre romanesque figurent la faim – la précarité – du protagoniste, le vol, le mensonge, la transgression, la vertu. Il port également un message sous-jacent, critique et acrimonieux (sous la forme d'un pamphlet), à l'encontre de certaines catégories sociales, des institutions.

³⁸⁰ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 18

³⁸¹ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 21

³⁸² ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 11

Cour romaine au XVII^{ème} siècle. Sa mère est une prostituée (« mi madre era castellana y puta de rango³⁸³ »), il est un assassin (« yo era un cazamonjes un poco pasado de lanza³⁸⁴ »), n'a aucun scrupule, et n'éprouve pas de compassion pour ses fidèles (« soy un hombre de pocas palabras, luces trémulas y mecha corta.³⁸⁵ »), est efourbe et avare (« fingí pensármelo, para ver si podía obtener algún beneficio adicional.³⁸⁶ »), ainsi que porté sur les femmes (« Mis primeros meses de vuelta en Nápoles después de los años de castigo en Santi Cosma e Damiano en La Carbonara los viví a misal, hembra y pólvora³⁸⁷ »). Il incarne tous les vices – femmes, ivresse, crime – et, à travers la sordidité de son comportement, laisse transparaître une société dans laquelle la générosité, l'intégrité et l'amour – y compris de ceux qui sont censés représenter ces valeurs et ont fait vœu de chasteté, de pauvreté et d'obéissance – n'ont plus leur place.

Les trois œuvres de ce corpus ont recours aux techniques narratives et rhétoriques propres au genre policier. Ce genre est l'un des seuls à permettre d'établir une relation de complicité avec le lecteur, sur laquelle reposera l'éducation de celui-ci – et qui le conduira à jouer un rôle « actif ». Répandre des indices, implanter une atmosphère mystérieuse et inquiétante, susciter des interrogations chez le lecteur, retenir des informations sont quelques-unes des stratégies utilisées par Bolaño, Bellatin et Enrigue. Afin de prévenir le lecteur de l'imminence d'un passage digne d'intérêt, qui va exiger toute son attention et qui, par la même occasion, peut annoncer le genre policier –, le narrateur introduit un paragraphe – souvent anecdotique et descriptif – par l'article indéfini « un/a », suivi d'un marqueur temporel (« día », « tarde », « noche », « vez »).

Álvaro Enrigue met en relief une action tant grotesque que dramatique du frère de don Eusebio : « Hubo *un día* en que tomé su mano derecha y la sentí frágil y

³⁸³ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 47

³⁸⁴ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 49

³⁸⁵ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 51

³⁸⁶ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 48

³⁸⁷ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 117

delgada como la pata de un pollo; no pude resistir la tentación y le quebré un dedo, se aceleraron apenas un poco sus estertores.³⁸⁸ » Cette anecdote revêt une grande importance car, en plus d'être placée en tête du roman, elle plante la dialectique générique de l'œuvre, tragique et comique. Implicitement, le lecteur sait qu'il a affaire à une tragicomédie.

Une structure syntaxique « type » semble être prisée – car très utilisée – par Bolaño, Enrigue et Bellatin pour inviter le lecteur à prêter une oreille attentive à l'événement qui va suivre et en signaler par la même occasion sa singularité. Elle peut se décomposer de la sorte : indication temporelle (un adverbe dans la plupart des cas) + verbe au passé simple + substantif ou pronom indéfini « algo » + adjectif + deux points explicatifs ou point final. Cette équation se retrouve à la section 3 de *Vidas perpendiculares* et annonce un fait marquant – dont la gravité est soulignée par l'adjectif « terrible » : « Fue hasta que llegó al sobre con los recortes de periódico de las funciones sociales que descubrió un hecho terrible.³⁸⁹ ».

Pour fomentier le suspense à certains moments du récit³⁹⁰, le narrateur soulève une énigme, un mystère, sans le résoudre ni l'approfondir. C'est le procédé dont se sert Enrigue à la fin de la séquence 21 pour aiguïser la curiosité du lecteur et l'inciter à lire la suite : « Hacían fila para lavarse los dientes cuando lo que sonó no fue el teléfono, sino el timbre.³⁹¹ » Seulement, la réponse à la question (qui frappe à la porte ?) n'est pas donnée immédiatement après. Le blanc typographique qui suit fait office d'ellipse, ou plutôt de pause narrative, puisque le récit premier reprendra directement, sans transition, au milieu d'un récit secondaire, à la séquence suivante (p. 108). Le fait de terminer une section sur une interrogation est une technique de manipulation du lecteur (le faire languir), qui vise à renforcer sa concentration – ce qui

³⁸⁸ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 13

³⁸⁹ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 26

³⁹⁰ En musique tout comme en littérature, la tension doit monter et descendre alternativement pour créer des émotions chez le public/lecteur. Les extrêmes, à savoir l'absence de variations – qu'il s'agisse d'un rythme lent ou saccadé –, provoquent au contraire l'ennui de l'interlocuteur. C'est pourquoi les fluctuations sont primordiales dans une œuvre d'art.

³⁹¹ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 104

est nécessaire car à partir de la séquence 22, les différents récits (premier et secondaires) commencent à s'entrecroiser.

Si dans le roman du Mexicain le narrateur et le lecteur – son double – sont des détectives, les personnages usent de méthodes qui s'apparentent à celles des services secrets : recueil d'informations, suppression des ennemis, opérations de filature. La *Liga Antirromana* à laquelle adhère le prêtre napolitain assassin équivaldrait à la version religieuse et traditionnelle (du XVII^{ème} siècle) de la CIA, du FBIA ou du MI6.

Le genre dramatique, quant à lui, se manifeste essentiellement par l'insertion dans le récit premier de textes programmatiques ou de brefs essais qui font office d'interludes comiques³⁹², de pauses narratives, qui rompent avec la linéarité traditionnelle du roman. Enrigue fait de la section 10 de son roman un mode opératoire de l'assassinat de religieux, divisé en 16 points (scènes ?). Le narrateur de la section, non mentionné, mais déduit (il s'agit du prêtre napolitain chasseur de religieux), assume la fonction théâtrale de maître de cérémonie en évoquant ses méthodes à la 3^{ème} personne du singulier, en allégeant le ton du roman – il fait une satire des religieux et en théâtralisant le crime. Les religieux sont présentés comme des êtres avarés et libidineux (pratiquant régulièrement la sodomie), en jouant avec les lieux communs. L'assassinat se transforme en une véritable mise en scène dramatique ; il fait allusion au public à travers ses multiples réactions (applaudissements, ovations, huées, rires), aux décors (des excréments), aux costumes ou accessoires (pistolets, mousquet) et aux actions des personnages (la danse pré-assassinat). À d'autres endroits, le narrateur remplit d'autres attributions relatives à sa charge de maître de cérémonie. En ce sens, il annonce et présente ce qui va suivre, soit le contenu d'une lettre ou la tournure des événements ; il conclut une séquence par des formules dramatiques telle « Fin de la fiesta.³⁹³ » ; et émet des commentaires qui

³⁹² Il n'est pas vain de rappeler le caractère festif et divertissant de l'interlude dramatique grâce à la définition du Trésor de la Langue Française Informatisé : « Divertissement dramatique, musical ou filmé, servant de transition entre deux parties d'un spectacle, ou entre deux émissions de télévision. »

³⁹³ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 66 (Séquence 12)

s'apparentent à des didascalies ou à un soliloque (prononcé hors de la vue des personnages).

Le genre sentimental est subverti, et mieux encore, modernisé, par Enrigue : le récit est certes raconté à la première personne du singulier et les deux « amants » n'ont aucune relation charnelle, mais d'une part il substitue la correspondance épistolaire par un discours direct – qui retrace fidèlement les conversations entre le prétendant et sa bien-aimée, d'autre part, ce premier tente de séduire cette dernière en lui racontant ses crimes ou « anegaciones »³⁹⁴, et non en lui chantant des poèmes, puis la mort du prétendant n'est pas un suicide passionnel, mais le résultat de la jalousie de son père.

L'hybridité générique n'est pas la seule façon de dire le tout par la pluralité. La religion apparaît à Enrigue comme le symbole du kaléidoscope (une image – celle d'un être, du monde – qui n'apparaît aux yeux du spectateur – dans sa complexité, sa totalité – que grâce à la combinaison de jeux de miroirs). Effectivement, Enrigue élabore un personnage qui cristallise la philosophie bouddhiste, en tant qu'il se résume à la somme de toutes ses vies³⁹⁵ (ou réincarnations), qu'il n'est gagné par aucun des trois « poisons » – avarice, ignorance, colère –, et qu'il accepte les trois caractéristiques de l'existence humaine – l'insatisfaction (il ne tente pas de combler son vide par des vices), l'impermanence (il déménage à deux reprises sans s'y opposer) et l'impersonnalité (son corps ne lui apparaît que comme une enveloppe, et ne se l'approprie pas³⁹⁶).

³⁹⁴ Le lyrisme courtois laisse place au sensationnel – ici, aux confessions d'un criminel : « Si anegaba monjes con más ahínco que nunca era para ver a la dama de las confesiones disfrutarlo cuando se lo contaba. » De même que les méthodes de séduction, les archétypes de l'amant ont changé, puisque le poète s'est transformé en délinquant.

Dans ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 128

³⁹⁵ Jerónimo est présenté dès la deuxième séquence comme un être pluriel à travers l'anacoluthie : « yo somos varios » (p. 23). Son âge est le reflet de son expérience spirituelle : « En su calidad de niño de cuarenta mil años sabía de amores y tenía clarísimo que la ciudad de México era el mayor que había tenido en este turno » (p. 157). Quant au substantif « turno », il renvoie explicitement à sa dernière réincarnation.

³⁹⁶ La section 17 nous confirme que Jerónimo Rodríguez Loera n'éprouve pas de honte devant ses différentes réincarnations. Les adjectifs « listo » et « paciente » reflètent sa capacité de tolérance,

Mélanger vise à faire fusionner – au moins – deux éléments en tentant de créer un ensemble plus riche – pluriel, hybride –, ce qui sous-tend que chaque élément était incomplet dans son individualité et dénote donc une critique de la part de l’auteur « hybridateur ». García Canclini soulève à propos que cette critique vient, non pas de la fusion des éléments, mais de leur(s) contradiction(s) et différences : « [...] la hibridación no es sinónimo de fusión sin contradicciones³⁹⁷ [...] ». En ce sens, l’hybridité est une pratique à la fois totalisante (fusionner) et détotalisante (contredire, faire diverger).

Le professeur Julien Roger distingue deux types d’hybridité : les textes hybrides stériles ou combinatoires (« ceux qui partent de la répartition classique entre les genres et qui, par la manière même dont ils transgressent les catégories génériques, ne font que les confirmer, sans les remettre en question », « [ceux] qui combine[nt] différents traits de plusieurs genres de manière clairement identifiable et opératoire³⁹⁸ ») et les textes hybrides féconds (qui « transgressent les genres non pas pour les conforter, mais surtout pour les remettre en question, jusqu’à rendre la notion de genre inopérante³⁹⁹ », qui « rend[ent] inopérant[e] toute distinction clairement identifiable entre les genres, à la différence des hybrides stériles qui ne faisaient que la conforter⁴⁰⁰ »). Pour reprendre la terminologie de Julien Roger, Bolaño, Bellatin et Enrigue élaborent des textes « hybrides féconds » qui, par la parodie, remettent en question les genres littéraires et vont jusqu’à les rendre dans certains cas inidentifiables. D’ailleurs, Enrigue publie des romans qui sont toujours à la lisière entre

même lorsqu’il était un animal servile et sale : « Había sido un cerdo particularmente listo y paciente que tuvo en su vida directamente anterior. »

Dans ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 75

³⁹⁷ GARCÍA CANCLINI Néstor, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México : Debolsillo, 2009 (première édition : 1989), p. II

³⁹⁸ EZQUERRO, Milagros. *L’hybride : cultures et littératures hispano-américaines*. Paris : Indigo, 2005, p. 14-15

³⁹⁹ EZQUERRO, Milagros. *L’hybride : cultures et littératures hispano-américaines*. Paris : Indigo, 2005, p. 16

⁴⁰⁰ EZQUERRO, Milagros. *L’hybride : cultures et littératures hispano-américaines*. Paris : Indigo, 2005, p. 17

la nouvelle et le roman à proprement parler. Pensons à *Hipotermia* et à *Muerte súbita*. Quant à Bellatin, il ne souhaite pas que son Œuvre soit « classable », mais considérée comme telle, hybride.

Trouver la définition du roman postmoderne est le graal jamais atteint du romancier, qui mène une quête sans fin. Celle-ci est d'autant plus ardue que le roman postmoderne est polymorphique. Il emprunte des caractéristiques à de nombreux genres traditionnels ; l'énumération, l'inventaire et la définition à l'encyclopédie (ou « roman à tiroirs »), qui incarne le fantasme de la totalité par son traitement de l'expansion ; la série, la cyclicité au Roman-fleuve ; la fin ouverte, l'inchevé, l'altération spatiotemporelle, l'atemporalité, la circularité, le pèlerinage, la fatalité, le prédéterminisme des personnages au mythe ; l'humour burlesque, incisif et la caricature au roman picaresque. Le roman est en fin de compte expulsé de sa propre forme et se déforme/défigure formellement pour tout englober, pour devenir « roman-mondes », un « roman-bloc » (compact, concis, synthétique).

d. Le microcosme fictionnel, une extension du monde :

Provoquer l'adhésion du lecteur à la fiction et lui octroyer une place de choix comme personnage à part entière du récit, tels sont les deux objectifs majeurs de l'auteur postmoderne – qui tend plus que jamais à le rendre « actif ». Ce double dessein peut s'atteindre en instaurant un processus d'identification du lecteur avec le(s) personnage(s). Partant du principe que les lecteurs sont tous différents, il s'avérerait incontournable d'ébaucher des personnages universels⁴⁰¹, dans les traits

⁴⁰¹ L'adjectif « universels » renvoie ici à des personnages représentatifs d'une grande partie de l'humanité, que ce soit dans leur intégralité ou sous quelques aspects (physiques et/ou moraux). En ce sens, ils sont généralisants puisqu'ils renvoient à un « type ».

Comme le remarque le professeur uruguayen Rodríguez Monegal dans son essai, la critique oppose éronément la littérature régionaliste costumbrista, caractérisée par l'exaltation de la typicité du lieu, par l'évasion, par l'exotisme, par la revendication de la localité/ruralité contre la globalité/urbanité, par un réalisme « documentaire », et la littérature universelle et cosmopolite, qu'il définit comme « la que transcurre en Quito o en São Paulo pero que igual hubiera podido ocurrir en Orán o en Copenhague; es decir, la que prescinde, o posterga, la geografía, que diluye o ignora lo típico, que aspira a plantear cuestiones de vigencia universal humana. » C'est ce second type de littérature qui se pratique chez les auteurs latino-américains, et tout particulièrement chez Bellatin, Bolaño et Enrígue.

desquels ces premiers pourraient se retrouver. L'universalisation ne touche pas seulement les personnages, mais aussi le monde, l'espace, le temps. De cette manière, l'univers fictionnel dans sa globalité fait l'objet d'une transposition chez le lecteur. Mais comment parvenir à créer un microcosme fictionnel auquel ce dernier pourra s'identifier ? L'indétermination, la synecdoque et l'ébauche de personnages faillibles se sont révélés être les trois procédés les plus efficaces. Ceci explique qu'ils soient à l'étude dans ce chapitre.

■ L'indétermination :

L'indétermination est une caractéristique formelle qui caractérise la description dans l'Œuvre de Bolaño. Le choix d'une description minimaliste pousse à l'emploi d'un style flou, vague, imprécis de l'auteur. En effet, les descriptions sont approximatives. Les personnages font l'objet d'une absence d'identité et tant la topographie que la temporalité paraissent indéterminées. Aussi, le lecteur, confondu et égaré par l'indéfinition et l'imprécision de la narration, doit recréer l'histoire.

L'absence ou carence d'identité des personnages est marquée par de nombreux procédés rhétoriques, dont l'antonomase. On peut recenser par exemple « el suave » (p. 58), « el desconocido » (p. 72), « el hombre » (p. 91), « el hombre de la silla de ruedas » (p. 124), « el poeta » (p. 213), ou encore « el hombre del maíz » (p. 384).

La formule la plus usitée pour introduire une anecdote est le syntagme nominal « Un día » (p. 217), ou bien ses variantes « Una tarde » (p. 228) et « Una noche » (p. 228). L'article indéterminé ne précise pas à quelle distance temporelle il se situe de l'acte d'énonciation ni de l'événement précédemment narré. La même stratégie s'applique aux lieux de faible surface : « una casa » (p. 229), « un hotel » (p. 375). Parallèlement, les noms de pays – lieux de grande surface – sont clairement énumérés,

Cf. RODRÍGUEZ MONEGAL Emir, « La narrativa hispanoamericana: tendencias actuales », in *Obra selecta*, Caracas : Biblioteca Ayacucho, 2003, p. 9

comme si par cette posture antagonique de précision / imprécision, il souhaitait inciter une fois de plus le lecteur à douter de lui. Ainsi, dans 2666, en 1939, Hans Reiter (alias Archimboldi) part accomplir son service militaire en temps de guerre et en revient (presque) indemne en 1945. Il voyage dans de nombreux pays durant son service : l'Allemagne, la France, la Hongrie, la Roumanie, la Crimée, l'Ukraine, la Russie. Il retrouve en France la baronne Von Zumpe, dont Hans avait servi le père, dès son plus jeune âge.

Tout comme l'écrivain chilien – une référence en matière d'indéfinition spatiotemporelle –, Bellatin vise à faire de ses œuvres des fictions « totales », qui englobent tout, en les dotant d'une dimension universalisante. C'est la raison pour laquelle ils créent dans ces dernières un espace, une temporalité flous, indéfinissables, ainsi que des personnages incomplets, partiellement décrits, parfois dépourvus de nom.

Si la poétique de flou, d'indétermination spatiale mise en place par les deux auteurs témoigne de leur adhésion à la postmodernité littéraire⁴⁰², elle exprime également une « conscience de l'époque », comme l'explique Umberto Eco dans son essai *L'Œuvre ouverte* (1962). Effectivement, le fait de ne pas ancrer leur récit dans un cadre spatial déterminé et/ou déterminable renvoie à l'absence d'identité qui affecte les différents états de notre planète avec la Mondialisation.

L'indétermination permet non seulement aux composants du récit de toucher tout un chacun, mais il a aussi le pouvoir de pérenniser l'auteur : « [...] le désir de s'immortaliser [en tant qu'auteur] dans un corpus ne se réalise qu'au prix de l'impersonnalité.⁴⁰³ » À travers cette phrase tirée de son essai *Miroirs d'encre : Rhétorique de l'autoportrait* (1980), Michel Beaujour soulève un paradoxe : l'auto-

⁴⁰² L'absence de cadre référentiel hispano-américain est une caractéristique déterminante du « Crack », un mouvement littéraire rupturiste postmoderniste dont le Manifeste fut signé en 1965 par cinq écrivains mexicains en 1996 ; Ignacio Padilla, Jorge Volpi, Eloy Urroz, Pedro Angel Palou, Ricardo Chávez Castañeda et Vicente Herrasti.

⁴⁰³ BEAUJOUR Michel, *Miroirs d'encre : Rhétorique de l'autoportrait*, Paris : Seuil, 1980, quatrième de couverture

représentation de l’auteur dans son/ses récit(s) ne peut se faire que par le biais d’un personnage (alter ego fictif) universel, qui peut renvoyer aussi bien à personne qu’à tout un chacun.

■ **La synecdoque (le personnage pour l’humanité) :**

Face au caractère inatteignable de la réalité – à travers nos seuls sens –, qui condamne irrémédiablement l’homme au doute et à une vision parcellaire des choses, les romans témoignent de la conviction qu’une parcelle de vérité peut tout de même résider dans le particulier, l’individuel, en qui se reflète peut-être un écho du tout-monde. Cette « particule » n’est autre que le personnage, qui renvoie à grande échelle à la société. Mais quel type de personnage est décrit dans les fictions de Bellatin, Enrigue et Bolaño ?

■ **Le personnage faillible :**

Les œuvres de Bellatin, Bolaño et Enrigue mettent en scène des personnages faillibles, soit présentés à travers leurs défauts, leur handicap, leur mal-être. Ces imperfections et faiblesses poussent le lecteur à l’identification au personnage.

Dans l’Œuvre d’Enrigue, le personnage universel par excellence est le protagoniste, dont on suit la croissance et l’évolution, Jerónimo Rodríguez Loera. Il s’avère être, par le biais de ses multiples réincarnations, à la fois un monstre, un introverti, proche de l’autisme, doté d’un pouvoir de perception supérieur, l’ancien membre d’une tribu paléolithique, un légionnaire romain, une jeune Grecque durant le prêche d’apôtres chrétiens et un prêtre assassin dans l’Italie du XVII^{ème} siècle. Il est polyfacétique, kaléidoscopique. Il a plusieurs personnalités – plusieurs facettes – provenant de diverses époques, de différentes origines – parfois même antagoniques (en étant à la fois grec et romain, ou en guidant les hommes vers la vertu, en tant que prêtre, tout en ne pouvant s’empêcher de les supprimer, en tant qu’assassin). L’universalité du personnage s’accroît par le fait qu’il soit bisexué (ses réincarnations sont tantôt de sexe masculin, tantôt de sexe féminin), donc plus à même de représenter l’humanité.

Toutes les réincarnations dont se souvient si bien Jerónimo Rodríguez Loera sont une métaphore (ou synecdoque) des différentes personnalités-facettes des hommes, donc du comportement humain dans son intégralité. Jerónimo incarne ainsi toute l'espèce humaine, toutes ses manifestations (défauts, qualités, tempéraments, âges, points de vue), rendant le roman polyphonique. Notons que l'universalisation est un procédé de totalisation littéraire.

Non content de représenter différents prototypes de l'humanité, le personnage principal kaléidoscopique renvoie également à diverses périodes de l'histoire du monde et de la littérature, à plusieurs régions, par le biais de ses réincarnations symboliques.

La réalité totale à travers l'exposition des énormités et des minuties, insignifiances, du personnage : c'est finalement en cela que réside une partie de l'esthétique des trois auteurs.

e. L'Œuvre ouverte :

Contrairement à Vargas Llosa qui conçoit le roman total comme la création d'un univers fermé, clos et ordonné, Bolaño l'envisage comme la reconstitution d'un univers fragmenté, ouvert et chaotique (désordonné, confus), notamment dans ses romans-fleuve *Los detectives salvajes* (1998) et *2666* (2004).

Les deux uniques fins chez Bolaño sont, soit la non-fin, soit la fin spectaculaire. La non-fin est une fin ouverte, circulaire ou interrogative. Le roman *Los detectives salvajes* en constitue le parfait exemple. Il se termine sur une interrogation (« 15 de febrero : ¿Qué hay detrás de la ventana? »), suivie d'un tracé discontinu épousant la forme d'un carré. La fin spectaculaire est, elle, choquante, telle l'union improbable de Norton et du paraplégique Morini qui clôt « La parte de los críticos ».

La fin de *2666* est inachevée, à tel point que le roman se termine sur une question de Lotte Reiter adressée à son frère, Archimboldi : « –No tengo cerveza –dijo Lotte–. ¿Tú te ocuparás de todo? » (p. 1116)

Federico Bravo rappelle dans son ouvrage collectif intitulé *La fin du texte* (2011) que

Classiquement le texte devait conclure sur une fin qui ne laiss[ait] rien déborder de l'écheveau des intrigues (de l'histoire) et signifier la « fin de temps » du récit. Et ainsi satisfaire le lecteur.⁴⁰⁴

Paradoxalement, la littérature postmoderne s'est construite sur l'inachèvement, l'absence de fin, la confusion. Cette tendance s'explique également par l'évolution de la société, des mœurs. En effet, l'insatisfaction est une caractéristique fondamentale qu'a fomentée notre société matérialiste (capitaliste), dans laquelle acquérir – un bien, de l'argent, du pouvoir – ne donne plus satisfaction, n'apporte plus la satiété, et crée au contraire un sentiment de frustration, un vide qui ne peut jamais être comblé – par la matérialité du moins.

f. L'omniscience, une vision globale :

Le théoricien et l'historien Norman Friedman, ébauche une typologie binaire des narrations omniscientes dans son article « Point of view in fiction: The development of a critical concept⁴⁰⁵ » ; l'omniscience éditoriale ou *editorial omniscience*⁴⁰⁶ – omniscience maximale – (avec immixtions critiques, analytiques et/ou explicatives – communément sous la forme de commentaires – de la part d'un narrateur extérieur à l'univers de la fiction, qui apporte également des précisions supplémentaires concernant le(s) personnage(s)) et l'omniscience neutre ou *neutral omniscience* (sans incursions directes de la part d'un narrateur lui aussi extérieur à l'univers de la fiction – soit non intrusif –, impersonnel, qui ne s'exprime qu'à la troisième personne dans son récit, comme si les événements s'étaient déjà déroulés) ;

⁴⁰⁴ BRAVO Federico, *La fin du texte*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux (PUB), 2011, p. 36

⁴⁰⁵ FRIEDMAN Norman, « Point of view in fiction: The development of a critical concept », in STEVICK P., *The theory of the novel*, New York : The Free Press, 1967, p. 108-138

⁴⁰⁶ Dans son roman *Form and meaning in fiction*, Norman Friedman insiste sur l'absence de règles et de limites – temporelles, spatiales, méthodologiques – du narrateur omniscient éditorial : « Here *omniscience* signifies literally a completely unlimited—and hence difficult to control—point of view. The story may be seen from any or all angles at will: from a godlike vantage point beyond time and place, from the center, the periphery, or front. There is nothing to keep the author from choosing any of them, or from shifting from one to the other as often or rarely as he pleases. »

l'omniscience sélective ou *selective omniscience* (imposant une restriction de champ, celle d'un seul personnage tout au long du récit) et l'omniscience multisélective ou *multiple selective omniscience* (un narrateur extérieur à la fiction, aux événements, qui se focalise sur le point de vue de plusieurs personnages⁴⁰⁷, qui utilise des mots propres au langage de ceux-ci pour retranscrire leur état d'esprit à la troisième personne du singulier et généralement au passé, donnant une impression d'immédiateté⁴⁰⁸).

Ces sous-catégories d'omniscience induisent le lecteur à adopter une distance critique, en devenant un double du narrateur. En outre, il noue une relation de complicité avec ce dernier, basée sur l'ironie ou l'humour (noir).

Enrigue a recours à la modalité narrative de l'omniscience dite « éditoriale », car le narrateur extradiégétique-hétérodiégétique émet des commentaires subjectifs – en général dénigrants et dégradants – sur les personnages du récit et leurs actions. Ces intrusions directes se matérialisent sous la forme d'adverbes :

La primera de las cartas del hermano de don Eusebio Rodríguez está firmada en el pueblo de Viavélez, Asturias, y cuenta con un lujo de detalle *francamente* pervertido la agonía por afecciones, al parecer del hígado, de la madre de ambos.⁴⁰⁹

No tiene, naturalmente, recuerdos del periodo [...].⁴¹⁰

Dire la totalité – pour un narrateur – implique une vision globale, d'être simultanément dehors (en tant que témoin ou spectateur) et dedans (en accédant aux pensées et sentiments des personnages), de connaître à la fois le passé, le présent et

⁴⁰⁷ Norman Friedman insiste sur la variabilité de l'occurrence des points de vue. Ainsi, le narrateur adopte le champ de vision d'un personnage, puis celui d'un autre, et ainsi de suite de manière alternative et aléatoire, en revenant sur les premiers.

⁴⁰⁸ En effet, dans un cas de focalisation omnisciente multisélective, le lecteur a l'impression de revivre la scène en direct. Le passé devient présent, et le discours indirect renvoie au discours direct : « [...] it is as if the character were talking in the first person and in the present tense, although grammatically it may be related in the third person, past tense. [...] The appearance of the characters, what they do and say, the setting—all the story materials—can be transmitted to the reader only through the mind of someone present. »

Voir FRIEDMAN Norman, « Point of view in fiction » (Chapitre 8), in *Form and meaning in fiction*, Athènes : University of Georgia Press, 1975, 420 p.

⁴⁰⁹ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 12

⁴¹⁰ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 12

le futur, d'en savoir plus que les personnages eux-mêmes (en ce qu'ils n'osent s'avouer). Ces différentes attributions permettent de qualifier le narrateur d'omniscient, et de l'élever au rang de Dieu créateur, de par son don d'ubiquité⁴¹¹.

Dans *2666*, l'omniscience du narrateur transparaît à tout instant, dès le début du roman, lorsqu'il présente pour la première fois l'un des quatre professeurs de « La parte de los críticos » :

Liz Norton, por el contrario, no era lo que comúnmente se llama una mujer con una gran voluntad, es decir no se trazaba planes a medio o largo plazo ni ponía en juego todas sus energías para conseguirlos. Estaba exenta de los atributos de la voluntad. Cuando sufría el dolor fácilmente se traslucía y cuando era feliz la felicidad que experimentaba se volvía contagiosa. Era incapaz de trazar con claridad una meta determinada y de mantener una continuidad en la acción que la llevara a coronar esa meta.⁴¹²

L'imparfait (« no era », « no se trazaba », « ponía », « estaba », « sufría »), à valeur d'habitude, souligne ici que le narrateur englobe les temps du passé et raconte depuis un présent d'énonciation, avec distance et recul, en résumant. Le verbe « traslucirse » renvoie au rôle de témoin/spectateur du narrateur, tandis que le verbe « experimentar » connote l'accès de celui-ci à la conscience du personnage. Il couvre ainsi l'intérieur et l'extérieur des personnages. De plus, il ne se contente pas de sonder l'âme de Liz Norton, mais se focalise également sur d'autres personnages, comme Jean-Claude Pelletier, Piero Morini, et Manuel Espinoza. Il devient alors narrateur multiple.

Dans *Vidas perpendiculares*, le narrateur hétérodiégétique qui retrace l'évolution de Jerónimo Rodríguez Loera – de sa naissance à l'âge adulte – possède lui aussi un don d'ubiquité. Bien que la trame principale suive un ordre chronologique, le narrateur fait quelques projections dans le futur – en employant le futur ou le

⁴¹¹ Alain Robbe-Grillet évoque la fonction omnipotente du narrateur dans *Pour un Nouveau Roman* (1963) : « Qui décrit le monde dans les romans de Balzac ? Quel est ce narrateur omniscient, omniprésent, qui se place partout en même temps, qui voit en même temps l'endroit et l'envers des choses, qui suit en même temps les mouvements du visage et ceux de la conscience, qui connaît à la fois le présent, le passé et l'avenir de toute aventure ? Ça ne peut être qu'un Dieu. »

Dans ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris : Les éditions de minuit, 1963, p. 118

⁴¹² BOLAÑO Roberto, *2666*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 21

conditionnel –, tant pour rappeler au lecteur qu'il maîtrise la fiction (il connaît – et est le seul à connaître – la suite des événements), que pour lui démontrer qu'il n'a aucune limite temporelle (il peut mêler présent et futur dans une même phrase) :

Con los años la correspondencia materna se volverá interesante, pero las cartas de 1936 son, en general, aburridísimas, al menos comparadas con las resentidas imprecaciones del hermano de don Eusebio.⁴¹³

Con el tiempo, él también aprendería que, como si la vida no fuera un arrastrar calamidades todo el tiempo, la maduración libera, además, a la bestia del mal de amores.⁴¹⁴

Con el tiempo Severo se transformaría en el paje siniestro de Jerónimo, su escudero resentido.⁴¹⁵

Ces deux passages réunissent les diverses manifestations et fonction du narrateur omniscient.

L'omniscience est l'une des deux options narratives pour dire le tout ; un narrateur a accès à tous les personnages et assume le rôle de retranscripteur. L'autre option consiste à révéler l'extérieur et l'intérieur des personnages, l'envers du monde par le biais d'autant de narrateurs qu'il y a de personnages dans la fiction. Ce que l'on nomme « polyphonie ».

g. Le secret du roman = le savoir absolu :

À travers l'omniscience, le narrateur se présente comme un demiurge détenteur d'un savoir incommensurable, mais il ne dit pas tout à son lecteur. Il l'aide néanmoins à découvrir le secret – celui de la connaissance – que recèle le roman qu'il a entre les mains.

Les romans de Bolaño sont émaillés de nombreuses métaphores de son écriture, caractérisée avant tout par la dissimulation et l'énigme. Ce sont les

⁴¹³ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 16

⁴¹⁴ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 71

⁴¹⁵ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 76

personnages qui dévoilent indirectement les codes de l'esthétique bolañesque. « El tipo canoso » affirme ce qui suit :

Aun así, las palabras solían ejercitarse más en el arte de esconder que en el arte de develar. O tal vez develaban algo. ¿Qué?, le confieso que yo lo ignoro. (BOLAÑO, 2004, p. 339)

Le caractère énigmatique de l'esthétique du Chilien transparaît dans la dichotomie « esconder » / « develar ». L'occultation est un procédé visant à faire naître des interrogations chez le lecteur (« ¿Qué ? »), qui le pousseront à enquêter afin de vaincre son ignorance (« ignoro »). À travers deux questions, le narrateur – double de Bolaño ? – livre les clés d'un chef d'œuvre (le mystère, le secret), jamais accessibles au premier abord, afin de former le lecteur :

¿por qué una obra maestra necesita estar oculta?, ¿qué extrañas fuerzas la arrastran hacia el secreto y el misterio? (BOLAÑO, 2004, p. 984)

Ces interrogations nous amènent à nous demander sur quoi se basent l'esthétique de la dissimulation bolañesque ? Précisément sur la rétention d'informations, le minimalisme descriptif, l'ellipse, le blanc ; des techniques rhétoriques entretenant le mystère.

Les personnages des trois romans, en quête constante de réponses, ne sont autres que l'incarnation du lecteur, lui-même à la recherche du secret que recèle l'œuvre. Chacune des cinq parties de 2666 est régie par un mystère qui renvoie synecdotiquement à tous les mystères du monde. Le déchiffrer devient un but inéluctable, irrépressible pour les personnages. Dans la première, les quatre protagonistes sont mus par le même désir de retrouver l'écrivain énigmatique Archimboldi. Dans la deuxième, Amalfitano (Hans Reiter) tente de découvrir comment l'ouvrage *Testamento geométrico* de Rafael Dieste a atterri chez lui. Dans la troisième, le journaliste afro-américain Quincy Williams (alias Fate) s'intéresse de près aux féminicides de Santa Teresa. Dans la quatrième, ce sont différents personnages qui enquêtent simultanément sur ces derniers. Dans la cinquième, nous observons Archimboldi grandir et partir en quête de son identité.

La fin de 2666 révèle les différents niveaux structurels – et par conséquent sémantiques – de l'œuvre. Celle-ci s'achève en abordant une dernière mission que doit remplir l'écrivain. Le message est encodé, mais perceptible :

[Pückler] pensaba, si alguna vez pensó en esto, que pasaría a la, ¿cómo llamarlo?, historia por alguno de los muchos opúsculos que escribió y publicó [...] libritos en donde pareciera que el fin último de cada uno de sus viajes fuera examinar un determinado jardín, en ocasiones jardines olvidados, dejados de la mano de Dios, abandonados a su suerte, y cuya gracia mi ilustre antepasado sabía encontrar en medio de tanta maleza y tanta desidia. (BOLAÑO, 2004, p. 1117-1118)

« el fin último de cada uno de sus viajes » semble renvoyer à la fin du présent roman, qui déboucherait – de par son ouverture – sur une découverte, une révélation (« examiner un determinado jardín »). En effet, les mauvaises herbes et le laisser-aller renvoient au texte de Bolaño (en apparence déstructuré), au cœur duquel se trouve une matière oubliée, délaissée, abandonnée, dont la grâce apparaîtra une fois la lecture terminée.

L'anecdote finale – digressive – qui revient sur l'inventeur de la glace au chocolat, à la vanille et à la fraise, le fürst Puckler, annonce donc au lecteur – à la manière d'un épilogue – ce qui doit se produire en lui lorsqu'il fermera l'ouvrage qu'il a entre les mains. Cet exemple permet de mettre en évidence la tendance de Bolaño à doter un fragment d'un contenu métafictionnel éclairant (l'anecdote finale est une synthèse de tout le roman).

Bolaño représente finalement le monde – le livre – comme une énigme à résoudre. Les quatre critiques de la première partie de 2666 n'apportent jamais de réponse catégorique, fiable, aux questions qui leur sont posées : « –Tiene los ojos de un ciego, no digo que esté ciego pero son igualitos que los de un ciego, es posible que me equivoque. » (BOLAÑO, 2004, p. 168) Le monde dépeint comme une énigme est un leitmotiv omniprésent dans l'Œuvre bolañesque. Le récit porte d'ailleurs l'empreinte du mystère, notamment dans les procédés d'écriture. L'auteur a pour coutume de commencer un bloc narratif par la mention d'une révélation, qu'il n'explicite et n'approfondit parfois que bien plus tard. C'est ainsi que débute le paragraphe de la page 170 : « De la cena salieron con varias propuestas y una sospecha. »

Pour Enrigue, tout roman est métonymique. Il est une révélation, il traduit une vérité dissimulée, qui englobe tout :

La narrativa es metonímica porque aspira a definir la parte de verdad en el todo confuso de la experiencia humana. En las novelas y los cuentos la parte A es igual al todo B porque algo se comporta, diría Francisco Suárez, como la sombra de lo usurpado.⁴¹⁶

La vérité de chaque roman est en fait celle du monde, comme si la dimension de l'écriture était universelle. Mais cette vérité n'est pas accessible au premier abord pour le lecteur, elle est codifiée, comme le dénotent dans cette citation l'adjectif « confuso » et le substantif « sombra » (« el todo confuso », « la sombra de lo usurpado »). C'est pourquoi la trame des romans d'Enrigue ne renvoie finalement qu'à une valeur universelle et commune : la mort. Le titre des romans le confirment, *Muerte súbita* le confirme, mais aussi celui de *Vidas perpendiculares* qui, à travers le thème de la réincarnation, traite inévitablement de la mort.

La quête d'unité, de cohésion, d'harmonie – en somme, de totalité –, tant esthétique, que générique, narrative, formelle ou structurelle, s'impose aux trois écrivains sous la forme d'une ambition, mais aussi et surtout pour contrer un sentiment de vacuité intérieure et de désagrégation sociétale/mondiale (le chaos). Cette lutte contre le fragment est universelle et atemporelle. Elle peut remonter inconsciemment au Big Bang⁴¹⁷, un événement qui augurait d'ores et déjà le cycle éternel de l'attraction/répulsion, de l'amas/fragment⁴¹⁸.

⁴¹⁶ JIMÉNEZ AGUIRRE Gustavo, *Una selva tan infinita: la novela corta en México, 1872-2011*, México, UNAM, 2011, Volume 1, p. 72

⁴¹⁷ Le Big Bang correspond à l'explosion d'un amas de matière extrêmement petit, chaud et dense, qui donna naissance à l'univers, il y a 13 milliards d'années.

⁴¹⁸ En effet, le cycle de l'univers suit un double mouvement de fusion/division, d'expansion/contraction et ce depuis son origine. Pour certains scientifiques, dans un peu moins de cent milliards d'années, c'est une autre explosion, le Big Crunch, qui devrait interrompre l'expansion continue de l'univers. D'autres penchent pour la théorie du Big Rip, qui aurait lieu dans 6 milliards d'années, et qui prévoit que l'expansion de l'univers sera croissante et illimitée, au point de finir par désagréger les composants du système solaire.

2) Des procédés détotalisants ou l'élaboration d'une esthétique de la dislocation :

Dans sa thèse publiée en 1997 sous le titre *L'écriture fragmentaire : définition et enjeux*, Françoise Susini-Anastopoulos justifie le triomphe de l'esthétique fragmentaire dans la littérature postmoderne par l'existence d'une triple crise visant à remettre en cause les fondements de la modernité ; « crise de l'œuvre par caducité des notions d'achèvement et de complétude, crise de la totalité, perçue comme impossible et décrétée monstrueuse et enfin crise de la généricité, qui a permis au fragment de présenter, en s'écrivant en marge de la littérature ou tangentiellement par rapport à elle, comme une alternative plausible et stimulante à la désaffection des genres traditionnels, jusqu'à s'imposer comme la matrice même du Genre.⁴¹⁹ » Dans le domaine de la littérature, la rupture avec la modernité s'opère donc au niveau structural (en éradiquant toute impression de finitude), tonal et thématique (à travers un récit marqué par la désillusion), puis générique.

Bien que Goethe sût que la totalité était inaccessible, telle une utopie, il ne cessa de désirer représenter le tout car celui-ci peut être obtenu partiellement et/ou provisoirement – fragmentairement. Comme nous venons de le constater, c'est dans la même lignée que l'écrivain allemand que s'inscrivent Bolaño, Bellatin et Enrigue.

a. Le morcellement des personnages :

La globalisation a-t-elle eu un impact sur la façon de représenter les personnages ? La réponse semble évidente. Nous avons désormais affaire à des personnages errants, déterritorialisés, désidentifiés, qui tendent vers la disgrégation et l'autodestruction (amputation, troncation, morcellement).

⁴¹⁹ SUSINI-ANASTOPOULOS Françoise, *L'écriture fragmentaire : définition et enjeux*, PUF, 1997, p. 2

Afin de comprendre la manière dont les protagonistes des différents récits de nos auteurs, il convient de revenir sur les mutations de la société qu'engendra la globalisation⁴²⁰.

Santiago Castro-Gómez et Eduardo Mendieta nous confirment que la globalisation provoqua la dénationalisation des états dans leur article « La translocalización discursiva de "Latinoamérica" en tiempos de la globalización » (1998) :

[...] a partir de la segunda guerra mundial se fue haciendo claro que el capital iba perdiendo sus connotaciones "nacionales" (capital inglés, japonés, alemán, norteamericano) para subordinarse cada vez más a formas propiamente globales de reproducción, situación que se tornó más evidente con el final de la guerra fría.⁴²¹

L'infinif « subordonner » met en évidence l'assujettissement de l'Amérique latine, soumise aux diktats – culturels, économiques, politiques, sociaux – des pays développés, tels le Japon, l'Allemagne, et bien entendu, les États-Unis.

Avec l'émergence de l'ère globale, les décisions politiques prises par les dirigeants des pays latino-américains ne furent plus en adéquation avec l'identité de ces derniers, mais répondaient à « la exigencia mundial de los mercados y siguiendo los lineamientos trazados por corporaciones bancarias supranacionales como el Fondo Monetario Internacional.⁴²² »

⁴²⁰ Le sociologue et anthropologue brésilien Renato Ortiz établit une distinction entre les termes de « globalisation » et de « mondialisation » dans son œuvre *Otro territorio: ensayos sobre el mundo contemporáneo* (1998). Pour lui, c'est le marché – et par extension l'économie – qui se globalise, et la culture – l'art – qui se mondialise. Un seul système global régirait le monde (le capitalisme), tandis que plusieurs cultures – nationales, régionales et locales – circuleraient sans limites, dans tous les pays (essentiellement par internet). Ortiz relève le paradoxe de la globalisation – lié d'ailleurs au concept de mondialisation – ; la globalisation unit les peuples (donc les cultures) par un phénomène d'homogénéisation et d'uniformisation (économique, politique, culturelle), mais accroît et multiplie pourtant les différences et la distance entre les individus – à travers les particularismes régionaux par exemple. Enfin, la globalisation renforce les disparités, les inégalités entre les riches et les pauvres.

⁴²¹ CASTRO-GÓMEZ Santiago et MENDIETA Eduardo, « La translocalización discursiva de "Latinoamérica" en tiempos de la globalización », México : Miguel Ángel Porrúa, 1998, Version digitale

⁴²² CASTRO-GÓMEZ Santiago et MENDIETA Eduardo, « La translocalización discursiva de "Latinoamérica" en tiempos de la globalización », México : Miguel Ángel Porrúa, 1998, Version digitale

Le développement effréné des technologies de l'information et de la communication (la téléphonie mobile, internet, l'informatique, le fax, les réseaux sociaux) depuis la deuxième moitié du XX^{ème} siècle abolirent les frontières culturelles entre les états et modifièrent les « imaginaires », en donnant naissance à une culture de masse (ou *mass media*). La diffusion de cette culture « globale » de par le monde est à l'origine d'une uniformisation de la société, et par conséquent, de ses membres : « Todo un universo de signos y símbolos difundidos planetariamente por los mass media empiezan a definir el modo en que millones de personas sienten, piensan, desean, imaginan y actúan. » Mais pour autant, peut-on aller jusqu'à parler de « formatage » de l'homme ? Il me semble que ce serait excessif. En revanche, nous pouvons observer que la « culture de masse » qui se propage quotidiennement dans le monde est dépourvue de « peculiaridades históricas, religiosas, étnicas, nacionales o lingüísticas ». C'est pourquoi, la globalisation véhicule une culture anationale, globalisante, qui débouche sur la déterritorialisation ou la reterritorialisation (en nous plongeant dans des territoires *globales*, virtuels) – ce que Castro-Gómez et Mendieta dénomment « post-tradition ». Les particularismes – qui construisent l'identité d'une nation – sont écartés au profit d'une nouvelle culture globale homogène.

Néanmoins, il est important d'ajouter que chacun d'entre nous a une part de responsabilité dans la globalisation, en tant qu'acteur, en tant que complice (qui consomme, qui se sert des nouvelles technologies). L'on ne peut se réduire à nous présenter comme les victimes d'un processus d'« aliénation ». C'est là l'idée défendue par Néstor García Canclini dans *Cultura y Comunicación: entre lo global y lo local* (1997) et Jesús Martín-Barbero dans *De los medios a las mediaciones* (1987).

À l'ère du progrès, l'homme est partagé entre les acteurs « globalisants » (les gouvernements, les corporations économiques, entre autres), qui lui imposent une culture dite *de masse* – la globalisation –, et son identité propre, qui dépendent de sa situation géographique et de sa subjectivité – la localisation. Ces deux concepts sont

réunis en un mot (*glocalization*⁴²³) par le sociologue de la globalisation, Roland Robertson, pour la première fois dans *Globalization: Social Theory and Global Culture* (1995) :

From y own analytic and interpretative standpoint the concept of globalization has involved the simultaneity and the interpenetration of what are conventionally called the global and the local, or – in more abstract vein – the universal and the particular.⁴²⁴

La localité et la globalité font naître chez l'homme une lutte entre la désidentification – la délocalisation – (qui se rattache au premier concept) et la réidentification – la localisation – (liée au second concept mentionné).

Le philosophe argentin Néstor García Canclini s'intéresse au concept de déterritorialisation, mais il le lie à la notion de savoir, et non à la globalisation. Il évoque dans son essai *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (2009) trois procédés privilégiés par la postmodernité, qui sont autant d'étapes nécessaires à son bon déroulement : la décollection, qui correspond au décroisement des savoirs, à la déstratification de la culture (désormais, chacun a accès à celle-ci, grâce aux technologies de l'information et de la communication), et débouche sur sa popularisation ; la déterritorialisation, qui prend la forme de migrations – forcées ou non –, lesquelles offrent une autre perspective du monde, plus lucide et distante, et aboutissent à une reterritorialisation ou à une transterritorialisation ; puis la reconversion des connaissances, durant le processus de modification. Nous pourrions résumer cette théorie en trois mots – phases : libre circulation du savoir, détachement du sujet et transformation/recodification du savoir. Cette analyse nous pousse vers l'interrogation suivante : la déterritorialisation dont sont victimes les personnages – tout comme leur auteur – ne serait-elle pas à l'origine de leur caractère « morcelé » ? Comment ce dernier transparaît-il dans la fiction ?

⁴²³ L'une des manifestations principales de la *glocalisation* est la migration, puisque s'opère avec elle une délocalisation et une relocalisation.

⁴²⁴ ROBERTSON Roland, « Glocalization: Time-space and homogeneity-heterogeneity », in *Globalization: Social Theory and Global Culture*, London : Sage, 1995, p. 30

i. Un corps partiel, tronqué, amputé :

Le morcellement n'épargne aucun personnage de l'œuvre de nos auteurs. En revanche, il est représenté différemment. Bellatin opte pour une fragmentation corporelle, tandis que Bolaño s'intéresse à l'altération psychique du personnage.

L'une des caractéristiques inhérentes à l'écriture bellatinesque est le morcellement du corps. Comme je l'ai souligné auparavant, les personnages souffrent d'une infirmité ou d'une maladie grave (tels les patients sidaïques de *Salón de belleza* (1994)). La malformation est une thématique intéressante en tant qu'elle revêt une dimension métalittéraire : elle connote la nécessité de déformer, de détruire pour tout reconstruire en littérature. En présentant des personnages difformes, Bellatin insiste sur la malléabilité du fond et de la forme d'une œuvre. Cette flexibilité plastique et esthétique serait garante de l'évolution de la littérature, car c'est en déformant, en détruisant que l'on peut reconstruire avec plus de solidité et de résistance. Le travestissement (le changement de sexe) – autre forme d'altération physique – dont parle l'auteur à travers certains personnages renvoie subrepticement à la pratique postmoderne favorite des écrivains : le pastiche (ou collage). Ces deux exemples nous montrent que l'identité des personnages des romans fait inévitablement écho aux procédés rhétoriques, narratifs, formels ou thématiques de leur auteur. Ils reflètent donc leur conception de la littérature. Il convient de souligner que dans *Flores*, le corps devient progressivement le lieu de tous les vices. Il est une source de perversion scientifique (il subit des expériences de mutation génétique) et de perversion sexuelle (il est victime d'agressions sexuelles et visuelles – le voyeurisme). Nonobstant, pour Bellatin, la seule vérité qui persiste dans ce monde fluctuant et inconstant, aussi atroce soit-elle, est précisément celle du corps. Ironiquement, ce corps n'apparaît que sous la forme du morcellement, du démembrement, de la dislocation, comme si la vérité ne pouvait être entière et complète, mais fragmentaire. Aussi, le style fragmentaire adopté par Bellatin semble être une manière pour lui de se rapprocher de/d'atteindre cette « vérité ».

La détérioration physique des personnages est une métaphore de la dégradation de la société et de la dévastation morale de l'homme. Dans tous les cas, la

vision qui domine est sombre, pessimiste, et défaitiste. Chez Bellatin, le corps – morcelé, démembré – est victime des effets néfastes de la postmodernité. Alors même que les récentes découvertes de la science visent à améliorer la condition humaine, à réparer les corps, chez le Mexicain, les corps sont détruits – par la postmodernité.

L'asexuation des personnages (mourants, dépressifs, agonisants) de Bellatin prouve que la société est stagnante, qu'aucune évolution n'est possible/en cours (si l'espèce ne peut se perpétuer). Et quand bien même cette dernière la reproduction serait possible, l'humanité qui en découlerait serait « malade », altérée, dégénérée, infestée de tares.

Finalement, le morcellement des corps finit par être une forme d'anti-totalité. Il semblerait que le corps des personnages se rejette lui-même, comme si les plaies, les difformités et les infirmités laissaient poindre les séquelles non visibles de greffes, de corps étrangers. Le corps est alors morcelé et manifeste par ce biais son incapacité à rencontrer son « autreté », à atteindre la complétude, à être entier, total.

Contrairement à Bellatin, la difformité n'est pas corporelle chez Bolaño, mais psychologique. Le Chilien met en avant les faiblesses, les vices, les travers de ses personnages, qui sont réduits à des êtres faillibles, en somme « humains ». Ils font d'ailleurs toujours l'objet de dérision et d'ironie de la part du narrateur. Bolaño intitule son ultime roman *2666* (2004). Le titre laisse transparaître la conception du monde de l'auteur – apocalyptique, chaotique. Cette vision pessimiste n'est pas exceptionnelle. Maints auteurs latino-américains postmoderne la partagent, tel Bellatin. Mais comment se manifeste ce « désordre », et à quels niveaux ? D'un point de vue structurel, la linéarité traditionnelle du récit est rompue par des analepses et prolepses, par des pauses, des blancs. Ainsi, les romans brefs du Mexicain sont divisés en sections – ou unités – (*Flores en compte* 36, *La escuela del dolor humano de Sechuán* une vingtaine). Ces dernières correspondent à des fragments de vie de personnages dont les destins finissent par se croiser, tout en introduisant des temporalités et des espaces distincts. De la même manière, *2666* se caractérise par des bons temporels et spatiaux. Du point de vue générique, les frontières entre les genres sont abolies et la tendance est à

l'hybridité (le roman n'est plus roman et se mêle à la nouvelle, au poème, à la pièce de théâtre).

Du point de vue du contenu, tous les personnages vont à la dérive, ne maîtrisent pas leur destin, sont désabusés. Le fait de représenter un monde en déclin et un être humain en déchéance n'a pas qu'un dessein historique ou réaliste, mais aussi – et peut-être même avant tout – esthétique. En effet, la double décadence renvoie à la désillusion ressentie par les écrivains face à une conclusion esthétique ; l'œuvre ne semble pas apte à transcender la réalité, à dire d'indicible, à décrire et reconstituer/donner vie à l'invisible.

b. L'errance ou l'incomplétude indentitaire :

Le sentiment de vacuité qui persiste chez l'homme postmoderne l'incite à mener une quête existentielle et vaine ; celle de son « autreté ». Effectivement, bien que le XXI^{ème} siècle semble tout offrir à l'homme – c'est-à-dire la communication (par le biais d'internet, du téléphone), le pouvoir et l'argent (à travers des émissions qui visent à faire de lui une star en), la connaissance (en mettant à sa portée/disposition, gratuitement, des savoirs en ligne, à la télévision, à la radio, dans les livres) –, ce *tout* n'est qu'éphémère et illusoire. La superficialité, la légèreté dominante a fait naître le besoin de combler des carences de profondeur, d'introspection et de réflexion par une quête effrénée de son *alter ego*, de son essence véritable ; de ce qu'Octavio Paz nomme *otredad*.

L'illustre poète mexicain Octavio Paz détenteur du Prix Nobel en 1990, définit le concept d'*otredad* dans son essai poétique intitulé *El arco y la lira* (1956), comme « un regresar a nuestra naturaleza original [...] [cuando nuestro ser] recuerda su pérdida identidad.⁴²⁵ » L'unité primordiale tant recherchée renvoie à l'union maternelle (lors de la gestation). Cette unité originelle se brise lors de l'accouchement, provoquant la fissure et la fragmentation identitaire du moi. L'« autreté », selon Paz, serait alors la

⁴²⁵ PAZ Octavio, *El arco y la lira*, México : FCE, 1986 (première édition : 1956), p. 137

facette antagonique de l'être, qui se scinde en deux : « *El extraño, el otro, es nuestro doble. Una y otra vez intentamos asirlo. Una y otra vez se nos escapa.*⁴²⁶ » ; « [...] la *otredad* es ante todo percepción simultánea de que somos otro sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar en donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte. Somos otra parte.⁴²⁷ »

Le professeur Ociel Flores Flores ajoute, en analysant la portée poétique et philosophique de l'œuvre de Paz, que

La otredad es para el hombre moderno un mal que se soporta con dolor: la conciencia moderna no acepta que su individualidad sea una realidad plural y que detrás del hombre que piensa se esconda otro que mantiene una vida "ilógica", que sostiene a menudo lo que la razón reprueba.⁴²⁸

L'adjectif « plural » met en évidence la complexité et le caractère kaléidoscopique de l'être humain que défend Paz. Dans les quatre romans, l'on retrouve cette même pluralité identitaire des personnages, mais aussi ce sentiment de dépossession, d'incomplétude qu'ils ressentent – et qui parfois les pousse à écrire –, voire le rapport fragmentaire qu'ils entretiennent avec leur corps et leur esprit.

L'identité apparaît comme une autre utopie que l'on ne peut qu'espérer trouver, sans y parvenir complètement. La tâche est d'autant plus complexe que l'homme – donc son identité – change, évolue au fil du temps et des expériences, et parallèlement à la société.

Les quatre professeurs de la première partie de 2666, intitulée « La parte de los críticos », n'ont cessé de parcourir de nombreux lieux. Ils voyagent d'un pays à l'autre, en l'espace de quelques mois, voire quelques jours. En réalité, tout comme le

⁴²⁶ PAZ Octavio, *El arco y la lira*, México : FCE, 1986 (première édition : 1956), p. 134

⁴²⁷ PAZ Octavio, *Los signos en rotación y otros ensayos*, Barcelona : Ediciones Altaya, 1995, p. 309-342. Texte ajouté en tant que note finale à l'édition de *El arc y la lira* de 1967.

⁴²⁸ FLORES FLORES Ociel, « Octavio Paz: la otredad, el amor y la poesía », *Razón y palabra*, Août-Octobre 1999, n° 15

fait remarquer Paz dans *Los signos en rotación*⁴²⁹ (1965), les protagonistes de Bolaño sont incapables de rester immobiles car ils sont à la recherche de leur « autreté », de leur deuxième moitié (manquante). Trouver leur seconde moitié équivaut à combler leur sentiment de vacuité. Ils se sentent étrangers à eux-mêmes et vont jusqu'à méconnaître ou rejeter leur image :

Cuando iba al baño y se miraba en un espejo, pensaba que sus facciones estaban cambiando. Parezco un señor, se decía a veces. Parezco más joven. Parezco otro. (BOLAÑO, 2004, p. 196)

Le substantif « otro » renvoie à l'absence d'identité des personnages. Ce qui explique d'ailleurs la nécessité qu'ils ressentent de partir en quête d'une personne, qui n'est finalement autre qu'eux-mêmes. Bien évidemment, ils ne la trouvent pas (« –No vamos a encontrar a Archimboldi. / –Hace días que lo sé –dijo Espinoza. », p. 206), pas plus qu'il ne se « trouvent ».

L'« autreté » contamine progressivement tous les personnages du roman, et finit paradoxalement par les accompagner, sans qu'ils ne la saisissent. Ils errent, perdus entre deux manifestations de leur être – eux-mêmes et leur « autreté ».

Comment apparaît cette « autreté » dans le roman – ou devrais-je dire *les* romans – de Bolaño ? Principalement à travers la marginalité – qu'elle soit physique, sexuelle, sociale, intellectuelle/culturelle, discursive/linguistique ou spatiale – qui affecte les protagonistes.

Nous retrouvons une occurrence du substantif « otredad » dans 2666 (2004), aux pages 908-909 :

⁴²⁹ Paz ajoute dans son essai *Los signos en rotación* que « [...] la otredad es ante todo percepción simultánea de que somos otro sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar en donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte. Somos otra parte. »

Tiré de PAZ Octavio, *Los signos en rotación*, Madrid : Fórcola, 2011 (première édition : 1965), p. 36

Y Nadjia Yureníeva vio a Ansky y se levantó discretamente y salió del paraninfo en donde el mal poeta soviético (tan inconsciente y necio y remilgado y timorato y melindroso como un poeta lírico mexicano, en realidad como un poeta lírico latinoamericano, esos pobres fenómenos raquíuticos e hinchados) desgranaba sus rimas sobre la producción de acero (con la misma supina ignorancia arrogante con que los poetas latinoamericanos hablan de su yo, de su edad, de su otredad).⁴³⁰

L'« autreté » est ici est liée fondamentalement à la création littéraire, comme si l'acte d'écriture donnait l'accès à l' « autreté », à la facette cachette du poète/romancier.

Étonnamment, la totalité est représentée chez Bolaño par un panel de singularités marginales – donc non représentatives d'un ensemble. Par ce biais, il s'attaque au discours de représentation occidentale, aux concepts antithétiques de littérature globalisée et de littérature nationale/régionale/locale.

L'expérience urbaine de la globalisation est celle de la dislocation et dissolution identitaire du sujet ainsi que de l'anonymat. L'homme se sent alors seul, hors du monde et étranger à lui-même. C'est ce que constate avec effroi Fate dans 2666 : « ¿Qué hace el aire infinito y la profunda serenidad sin fin? ¿Qué significa esta inmensa soledad? » (BOLAÑO, 2004, p. 541) La solitude serait une autre raison qui justifierait l'errance sans fin des personnages, comme s'ils se cherchaient en même temps qu'ils cherchaient l'amour d'autrui (vide identitaire et vide sentimental). Cet argument est d'autant plus valable que les personnages bellatinesques et bolañesques ne cessent de se plaindre d'une profonde solitude.

L'absence de parents fait des personnages – orphelins – de Bellatin des êtres solitaires (les jumeaux Kuhn, la grand-mère de l'Amant d'Automne). Parfois, les parents sont encore vivants, mais décident d'abonner leur enfant, comme les homosexuelles de la section 30 : « Le dejaron al niño en custodia supuestamente por un tiempo corto.⁴³¹ » Dans un tel univers fictif où aucun personnage ne se sent aimé ni rassuré, où tous se retrouvent perdus, l'inversion des valeurs, le désordre et le morcellement ne peuvent que s'imposer.

⁴³⁰ BOLAÑO Roberto, 2666, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 908-909

⁴³¹ BELLATIN Mario, Flores, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 95

La mise en scène de la vacuité des personnages est un procédé existentialiste. En décrivant sa relation avec les œuvres japonaises, Bellatin soulève cet aspect qu'il développe dans ses propres romans : la vacuité existentielle (exprimée à travers l'ennui et l'angoisse du personnage et/ou du lecteur) :

En muy escasas ocasiones he podido terminar de leer un libro creado por un autor japonés. Sin embargo, hay algo que me interesa de todos aquellos que he comenzado a leer antes de abandonarlos: el sentimiento de angustia y agobio que me provocaban. Esto me animó a intentar imitarlos. Me parecía una prueba de resistencia así como un motivo sumamente interesante construir un libro para provocar en el lector esa indescriptible sensación de vacío que me transmitían muchos de los libros japoneses que leía.⁴³²

La vacuité, synonyme d'incomplétude identitaire, atteint son point culminant dans la déshumanisation des personnages.

c. La déshumanisation :

Les personnages des différents romans apparaissent comme des fantômes. Ils semblent errer, sans véritable but, dans un monde chaotique, dans lequel ils ne trouvent pas leur place. Ils ne s'imposent pas, et ont une tendance à l'effacement ou à l'autodestruction. Enfin, ils entretiennent une relation étroite avec la mort, qui devient leur allié et leur quotidien. Nous le percevons dans le choix descriptifs des écrivains. En effet, il est fréquent qu'ils ne nomment pas leurs personnages. Au lieu de cela, ils utilisent des antonomases ou des périphrases : « el hermano porteño del molinero asturiano⁴³³ », « la fenicia⁴³⁴ », « el principito⁴³⁵ », « el gordito⁴³⁶ », « el jardinero⁴³⁷ », « el asturiano⁴³⁸ », « la madre⁴³⁹ ». Par ailleurs, dans *Vidas perpendiculares*, nous ne connaissons jamais le nom du frère d'Eusebio Rodríguez⁴⁴⁰, de la jeune et riche

⁴³² HERMOSILLA SÁNCHEZ Alejandro, « Mario Bellatin: Complaciente y cruel », in « Dossier: Mario Bellatin: El experimento infinito », *El coloquio de los perros*, 2011

⁴³³ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 24

⁴³⁴ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 71

⁴³⁵ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 77

⁴³⁶ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 77

⁴³⁷ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 77

⁴³⁸ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 70

⁴³⁹ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 71

⁴⁴⁰ Celui-ci est toujours présenté à travers l'antonomase « el hermano de don Eusebio » (p. 16), « el hermano porteño de don Eusebio » (p. 31), « el tío porteño » (p. 33).

héritière grecque qui s'éprend de Saül, ni du prêtre napolitain chasseur de religieux. L'absence de nom équivaut à l'absence de reconnaissance d'une existence réelle, c'est-à-dire à l'affirmation du caractère fictif du récit. Finalement, le vide intérieur, l'insubstantialité, et l'absence d'identité des personnages ne sont que le reflet de la dichotomie métaphysique mort / vie qui régit l'existence humaine et d'un univers dépourvu de sens.

Enrigue compare littéralement l'homme à un animal en le confrontant à ses origines primitives. Dans la séquence 20, il le projette à l'époque préhistorique, plus précisément paléolithique⁴⁴¹, durant laquelle l'Homme a commencé à chasser en groupe avec des armes taillées à la pierre, à vivre dans des grottes, de façon permanente. Dès les premières lignes, le narrateur compare la tribu décrite à une meute de loups :

Todo lo que hacía [nuestro padre] era untárnoslo en la cara: aullaba como lobo, nos gruñía como lobo, cazábamos a las carreras y haciendo un ruido de locos [...] se revolcaba, se carcajeaba, nos olía el culo y los sobacos, nos soplaba en el pelo.⁴⁴²

Peu à peu, en narrant leur histoire, il rappelle au lecteur les traits instinctifs/animaux qui sont présents en lui : le sentiment de faim, de froid, de soif, la capacité de ressentir la peur, la structure sociale (la hiérarchie), la notion de territoire et la défense de celui-ci, le désir de reproduction, l'élaboration d'un moyen de communication (qui passait alors par le chant, le dessin, l'écriture).

Dans l'œuvre de Bolaño, c'est la synecdoque (une partie du corps pour tout le corps ; en l'occurrence, les chaussures des personnages) qui renforce l'immatérialité des personnages :

El italiano y el inglés estaban ahora rodeados de penumbra. La enfermera hizo el gesto de levantarse para encender las luces, pero Pelletier se llevó un dedo a los labios y no la dejó.

⁴⁴¹ Le paléolithique correspond à l'âge de la Pierre (- 3 millions d'années > - 9 000 avt J.-C.). Durant cette longue période, les hommes vivaient de la chasse, de la pêche – qu'ils pratiquaient avec des pierres taillées) et de la cueillette. D'individus isolés, ils se sont constitués en tribus organisées établies dans des grottes. Le feu a fini par être découvert en - 400 000 avt J.-C.

⁴⁴² ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 83

La enfermera volvió a sentarse. Los zapatos de la enfermera eran blancos. Los zapatos de Pelletier y Espinoza eran negros. Los zapatos de Morini eran marrones. Los zapatos de Johns eran blancos y estaban hechos para correr grandes distancias, ya fuera en el pavimento de las calles de una ciudad como a campo través. Eso fue lo último que vio Pelletier, el color de los zapatos y su forma y su quietud, antes de que la noche los sumergiera en la nada fría de los Alpes.⁴⁴³

La couleur des chaussures revêt une dimension symbolique. Par exemple, la noirceur de celles de Pelletier et Espinoza renvoie à la noirceur de leur âme, leur égoïsme, tandis que la couleur marron des chaussures de Morini renvoie aux excréments, et donc à son état d'impotence et d'infantilisation. En réalité, Bolaño semble vouloir « dépersonnaliser » les personnages, en leur ôtant toute humanité, toute dignité, et surtout, toute identité.

Plus que d'une animalisation, les personnages du roman de Bolaño font l'objet d'une objetisation. Ils sont dépossédés de leur corps – qu'ils ne maîtrisent pas –, comme pour mettre en évidence le manque d'emprise qu'ils ont sur leur existence. Ainsi, le peintre et philologue Edwin Johns est à la fois bigleux et manchot : « se puso a bizquear⁴⁴⁴ », « se pasó la mano ortopédica por la cara⁴⁴⁵ ». Morini, lui, est infirme et se confronte aux limites de son corps : « adelantando el torso hacia adelante, en una postura que los hizo temer que se fuera a caer de la silla de ruedas⁴⁴⁶ », « Morini movió la cabeza de un lado a otro y su silla de ruedas también se movió. » (p. 124) Ici, le professeur italien fusionne avec son fauteuil roulant (sa « colonne vertébrale » de substitution), qui est en fin de compte une synecdoque de lui-même. La caricature et le genre « esperpéntico⁴⁴⁷ » (grotesque) qui s'applique à ces personnages visent à mettre en scène un homme qui n'est autre qu'absurdité. Ceci nous fait penser à la tétralogie de l'absurde de Camus, constituée de l'essai *Le Mythe de Sisyphe* (1942), du roman *L'Étranger* (1942) et des deux pièces de théâtre *Caligula* (1938) et *Le Malentendu* (1944).

⁴⁴³ BOLAÑO Roberto, 2666, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 124

⁴⁴⁴ BOLAÑO Roberto, 2666, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 122

⁴⁴⁵ BOLAÑO Roberto, 2666, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 122

⁴⁴⁶ BOLAÑO Roberto, 2666, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 122

⁴⁴⁷ Le terme « esperpento » qualifie tout à fait la description bolañesque. Le dictionnaire María Moliner le définit comme un « Género teatral creado por Valle-Inclán en que se deforma sistemáticamente la realidad, exagerando sus rasgos grotescos y absurdos ».

La ridiculisation, caricature des personnages nous amène à la réflexion/l'interrogation suivante : Les hommes sont-ils vraiment des hommes ? Des êtres dignes ?

Les antonomases inhérentes aux romans de Bellatin déshumanisent les personnages, réduits à des êtres fictionnels, des « personnages ». Le lecteur est constamment invité à prendre conscience du caractère théâtral (allégorique), donc fictif, de l'œuvre : « el escritor », « el Amante Otoñal », « el poeta ciego », « Alba la Poeta », « los gemelos Kuhn », « la crítica literaria », « el joven travesti ».

Mais le personnage du roman bellatinesque n'est pas seulement déshumanisé, il est hybride et incomplet. Il est divisible – divisé – et présenté comme la somme de ses parties ou greffes. Cette hybridité ou fragmentation, voire morcellement, peut faire écho à « l'individualité somatique » que conceptualise Reinaldo Laddaga⁴⁴⁸ dans son essai *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas* (2007). Le soma désigne ce qui se rattache au corps, une cause organique ou physique. Effectivement, l'individu postmoderne tente de découvrir sa propre identité, son essence, ou la vérité, non plus en réfléchissant, en intériorisant, comme le faisait la littérature moderne, mais en s'observant. Le regard n'est plus centré sur l'intérieur, mais sur l'extérieur – le corps.

d. Une atmosphère chaotique comme reflet d'un monde en déconstruction :

Pour Reinaldo Laddaga, nous nous trouvons face à une nouvelle dynamique dialectique, à un double mouvement dichotomique qui anime la littérature postmoderne – tantôt vitaliste, tantôt tragique, tantôt optimiste, tantôt pessimiste – et qui reflète la dualité d'un monde morcelé, fractionné, segmenté – géographiquement, politiquement, économiquement, culturellement – ou celle d'un être humain démembré, individualiste. Cette approche antinomique est ainsi formulée :

⁴⁴⁸ LADDAGA Reinaldo, *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario : B. Viterbo, 2007, p. 148

[...] yo diría que nos encontramos en el centro de una vasta transformación, transformación de la cual las fantasías de Noll, de Aira, de Bellatin son otros índices, y que se realiza en la confluencia de dos dinámicas: la dinámica depresiva que causa la multiplicación innegable de los « signos de obsolescencia » (la expresión es de Barthes) de la cultura moderna de las letras y la dinámica euforizante que causa la percepción de otras posibilidades que emergen en un mundo que sufre cambios sísmicos en todos sus niveles.⁴⁴⁹

Nonobstant, je suis en désaccord avec Laddaga à ce sujet car, bien qu'un élan vitaliste – furtif – pousse les personnages à atteindre leur objectif, la tonalité pessimiste est omniprésente et empêche tout espoir, toute vigueur, toute obstination de se concrétiser. La mort n'est jamais très loin. Elle guette les personnages. D'ailleurs, Norton, l'un des quatre professeurs de littérature de 2666, est présentée comme écorchée, impulsive (« no volver nunca más a la universidad y llevar en adelante una vida de vagabunda, »), fragile, mais surtout comme destructrice, voire suicidaire (« cortarme las venas ») :

En más de una ocasión sentí el impulso de largarme al aeropuerto y coger el primer avión con destino a México. Esos impulsos eran seguidos de otros más destructivos: prenderle fuego a mi apartamento, cortarme las venas, no volver nunca más a la universidad y llevar en adelante una vida de vagabunda. (BOLAÑO, 2004, p. 192)

Dans le roman de Bolaño et d'Enrique, l'objet de quête, qui symbolise la complétude, la satisfaction, n'est jamais atteint par les personnages. De même que la poétesse Cesárea Tinajero⁴⁵⁰ en mourant dans *Los detectives salvajes*, le lettré tant idéalisé de 2666, Benno von Archimboldi, reste inaccessible, car introuvable.

En réalité, tous les personnages de Bolaño sont marqués par l'échec et sont

⁴⁴⁹ LADDAGA Reinaldo, *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario : B. Viterbo, 2007, p. 19

⁴⁵⁰ La poétesse mexicaine Cesárea Tinajero, qui fascine Arturo Belano et Ulises Lima est bien vite démythifiée lors de la rencontre : « Llegar hasta Cesárea no fue difícil. Preguntamos por ella y nos indicaron que fuéramos a los lavaderos, en la parte oriental del pueblo. Las artesas allí son de piedra y están puestas de tal manera que un chorrito de agua, que sale a la altura de la primera y que baja por un canalito de madera, basta para la colada de diez mujeres. Cuando llegamos sólo habían tres lavanderas. Cesárea estaba en el medio y la reconocimos de inmediato. Vista de espaldas, inclinada sobre la artesa, Cesárea no tenía nada de poética. Parecía una roca o un elefante. Sus nalgas eran enormes y se movían al ritmo que sus brazos, dos troncos de roble, imprimían al restregado y enjuagado de la ropa. Llevaba el pelo largo hasta casi la cintura. Iba descalza ».

Cf. BOLAÑO Roberto, *Los detectives salvajes*, Barcelona : Anagrama, 1998. p- 601-602

empreints de pessimisme. Prenons le cas d'Amalfitano, le protagoniste de la partie 2 de 2666. Il est décrit de la façon suivante :

La primera impresión que los críticos tuvieron de Amalfitano fue más bien mala, perfectamente acorde con la mediocridad del lugar, sólo que el lugar [...] era, un melancólico profesor de filosofía pasturando en su propio campo, el lomo de una bestia caprichosa e infantiloides que se habría tragado de un solo bocado a Heidegger [...] vieron en él a un tipo fracasado [...] (BOLAÑO, 2004, p. 152-153)

Bolaño n'épargne pas ses personnages. Bien au contraire, il met l'accent sur leurs faiblesses et ne se montre pas indulgent à leur égard. Dans l'exemple choisi, le professeur de philosophie est ridiculisé par le narrateur, qui l'animalise et l'infantilise, lui retirant ainsi toute dignité et tout héroïsme. Le Chilien soumet donc ses personnages à la désacralisation – derrière laquelle se cache un humour le plus souvent acerbe. Ce phénomène n'est pas anodin. Il est d'ailleurs utilisé par les deux autres auteurs de notre corpus, Bellatin et Enrigue.

Une stratégie utilisée par le Chilien pour faire ressortir le pessimisme et le désenchantement ambiants est l'instauration d'un rythme lent. Ainsi, l'on suit le contenu de chaque journée du journaliste afro-américain Quincy Williams (alias Fate), l'une après l'autre, parfois heure par heure : « Permaneció sentado en la butaca durante una sola escena. [...] Después salió a la calle y volvió a casa de su madre. [...] A la mañana siguiente, cuando abrió los ojos, lo primero que vio fue una serie de dibujos animados. » (p. 302-304) La lenteur du rythme ne fait qu'accentuer la solitude, le vide intérieur et le désespoir du personnage, pour qui rien n'a d'importance depuis l'annonce du décès de sa mère.

Il convient de souligner que c'est souvent l'échec des personnages qui engendre leur désenchantement et conditionne l'atmosphère dans laquelle ils se meuvent. D'ailleurs, le Chilien reconnaît son penchant pour la défaite, pour l'échec dans son interview avec le journaliste Andrés Braithwaite :

Yo soy de los que creen que el ser humano está condenado de antemano a la derrota, a la derrota sin apelaciones, pero que hay que salir y dar la pelea y darla, además, de la mejor posible, de cara y limpiamente, sin pedir cuartel (porque además no te lo darán) e intentar caer como un valiente, y que eso es nuestra victoria.⁴⁵¹

Cet état de fait explique que tous ses personnages en soient victimes.

Les titres sont généralement annonciateurs de l'atmosphère régnante du roman. 2666 peut, certes, annoncer une prophétie, une vérité, un secret (le destin de l'humanité), mais il a surtout une connotation apocalyptique. D'ailleurs, comme le souligne si bien Patricia Poblete Alday⁴⁵², il renvoie au Jugement Dernier, si l'on se réfère aux calculs gématriques⁴⁵³. Relevons que cette apocalypse se produit durant le XXI^{ème} siècle, comme le suggère le chiffre 2000. Ou alors, il s'agit d'une référence magnifiée des Enfers (666 x 2). Ces deux analyses signalent d'emblée de la tonalité pessimiste qui s'imposera dans l'œuvre ainsi que sa forte dimension eschatologique.

Le versant sinistre des textes de Bolaño repose sur la mauvaise fortune des personnages, la satisfaction de leurs désirs cachés et pulsions (qu'ils s'avèrent incapables de réprimer ou de dépasser), leur déshumanisation et/ou leur perversion (en tant que criminels, voyeurs, libidineux). Si 2666 est imprégnée d'une atmosphère sinistre, morbide, noire, c'est qu'elle a été rédigée durant les années terminales de Bolaño lui-même. L'œuvre marque donc la fin de la vie de l'auteur.

Le pessimisme des personnages n'est pas seulement le reflet de la désillusion ressentie face à l'échec ou l'inaboutissement de la modernité, mais aussi face à la décadence que connaissent les intellectuels dans la seconde moitié du XX^{ème} siècle. D'ailleurs, la professeur de l'Université de Santiago de Chile, Alejandra Oyarce Orrego, met en évidence le brio de Bolaño dans son oeuvre phare. Pour elle, toute son écriture

⁴⁵¹ BRAITHWAITE Andrés, *Bolaño por sí mismo, Entrevistas escogidas*. Santiago de Chile : Universidad Diego Portales, 2006, p. 120

⁴⁵² POBLETE ALDAY Patricia, *Bolaño: Otra vuelta de tuerca*, Santiago de Chile : Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2010, p. 25-26

⁴⁵³ La Gématrie est une exégèse biblique qui interprète les chiffres – et les mots – en les additionnant. 2666 (2 + 6 + 6 + 6) donne le nombre 20.

renvoie à une analyse critique de la situation (de dégradation, de décadence) dans laquelle se trouvent la littérature et la critique contemporaines :

El estado terminal de la crítica es un rasgo que reafirma la lectura propuesta por Patricia Poblete Alday, en la medida en que la crítica forma parte de la perversa realidad de la que da cuenta la obra literaria de Roberto Bolaño que logra captar las problemáticas contemporáneas, registrar el ocaso del intelectual moderno y el estado de descomposición del campo literario y de la crítica.⁴⁵⁴

Tout dans l'Oeuvre de Bolaño revêt une dimension métatextuelle.

L'atmosphère pessimiste ne se manifeste pas uniquement à travers les personnages, mais également dans la spatialité. Dans « La parte de los crímenes » (2666), Santa Teresa représente synecdotiquement le monde postmoderne. Il revêt une dimension infernale. Effectivement, ce dernier est dangereux (des crimes y sont perpétrés sans discontinuité), hostile (il s'agit d'un désert aride), chaotique (il est dépourvu de sens, d'ordre : « nunca en su vida había visto tanto caos ») et suscite les vices (dans son versant diabolique de « ciudad del demonio ») :

Repitió lo que ya había dicho: un desierto muy grande, una ciudad muy grande, en el norte del estado, niñas asesinadas, mujeres asesinadas. ¿Qué ciudad es ésta?, se preguntó. A ver, ¿qué ciudad es ésta? Yo quiero saber cómo se llama esa ciudad del demonio. (BOLAÑO, 2004, p. 546)

Un periodista de *La Tribuna de Santa Teresa* que hizo la nota del traslado o demolición del basurero dijo que nunca en toda su vida había visto tanto caos. (BOLAÑO, 2004, p. 592)

De plus, le Mal corrosif qui ronge le monde s'annonce croissant et irréfrenable, sans laisser entrevoir la moindre lueur d'espoir. Le mal ne peut s'éradiquer. Quand il s'annule, il est relayé par un autre acteur du mal. C'est ce qu'indique Klaus Haas : « Haas dijo: el asesino está afuera y yo estoy adentro. Pero va a venir a esta puta ciudad alguien peor que yo y peor que el asesino. » (p. 634)

⁴⁵⁴ OYARCE ORREGO Alejandra, « Reseña de *Bolaño: Otra vuelta de tuerca* de Patricia Poblete Alday », Concepción : *Acta Literaria*, 2010, n° 40, p. 157-161

Le seul remède contre le Mal qui accable la société (qualifié de « perdition ») est l'humour. C'est d'ailleurs en y faisant référence que s'achève « La parte de los crímenes » :

Algunas de estas calles eran totalmente oscuras, similares a agujeros negros, y las risas que salían de no se sabe dónde eran la única señal, la única información que tenían los vecinos y los extraños para no perderse. (BOLAÑO, 2004, p. 791)

Dans *Flores* de Bellatin, le pessimisme se dégage de l'univers fictif, qui présente un monde détruit par le progrès. La découverte de la bombe à fission (ou bombe atomique) dans les années 30 donna lieu à la catastrophe nucléaire d'août 1945, Hiroshima, qui fut à l'origine de nombreuses malformations :

Pese a la cantidad de niños que presentaron deformaciones físicas en el momento de nacer, pasó algún tiempo antes de que el científico Olaf Zumfelde estableciera plenamente una relación de causa y efecto entre el fármaco y las anomalías. Hubo desconcierto en los hospitales, que de la noche a la mañana vieron aumentar de manera inusitada el número de recién nacidos anormales. Se aventuraron algunas hipótesis, casi siempre relacionadas con las secuelas de la energía atómica. El referente más cercano fueron los niños de Hiroshima.⁴⁵⁵

Le contexte, bien que non daté, est celui du lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, est mortifère. Même la vie (les nouveaux-nés) porte le sceau de la mort.

Un autre stratagème est utilisé par le Mexicain pour faire plonger le lecteur dans l'atmosphère catastrophiste des récits. Aussi, il freine – détruit – d'emblée tout espoir du lecteur. Il commence par annoncer la mort du personnage qu'il présente : « Alba tenía en ese entonces cincuenta años de edad. Ahora está muerta.⁴⁵⁶ » Dans certains cas, le narrateur joue implacablement avec le lecteur. L'espoir que fait naître Bellatin chez ce dernier ne sert qu'à accentuer la déception qui suit. Ainsi, le personnage de Brian dans *Flores* pourrait changer et apprendre à aimer son fils – que lui a pourtant imposé Marjorie –, mais il le rejette et s'apprête même à commettre l'irréparable : « El acto de Brian hubiera pasado quizá inadvertido de no ser porque en

⁴⁵⁵ BELLATIN Mario, *Flores*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 45

⁴⁵⁶ BELLATIN Mario, *Flores*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 51

el preciso instante en que inyectaba a su hijo una enfermera apareció en la sala. » (p. 105)

Un autre lieu commun de la société postmoderne attaqué par le Mexicain est celui de l'ère de la consommation. Tout est présenté comme éphémère, inconstant. Rien ne semble durer, pas même ce qu'il y a de plus sacré, l'amour inconditionnel d'une mère, comme en témoigne l'attitude d'Alba la poétesse : « Meses atrás había adoptado a una niña que terminó decepcionándola. [...] A pesar de que en muchas ocasiones la niña repudiada se le acercó al verla llegar, Alba la separaba con firmeza prefiriendo dedicarse a encontrar un infante que pudiera satisfacerla. Cuando aparecieron los gemelos Kuhn tuvo que luchar contra las demás madres para obtener la tutela.⁴⁵⁷ » L'enfant devient un bien de consommation.

Enfin, chez Enrigue, le pessimisme transparaît dans la nécessité d'introduire l'humour comme outil de dédramatisation, mais aussi dans les mots qu'emploient les personnages pour dépeindre leur monde :

Mi padre y yo nos quedamos de pie y sin conversación en aquel mundo lleno sólo por la desproporción y el dolor.⁴⁵⁸

Lo cual serviría también para definir a la perfección lo que estaba pensando fuera de nuestro microcosmos infernal, pero nada lejos de casa.⁴⁵⁹

Le témoignage de la jeune héritière de la Grèce du X^{ème} siècle avant J.-C démontre que le monde antique est déjà perçu comme chaotique. L'adverbe qui exprime la restriction (« sólo ») reflète l'absence d'échappatoire de l'homme, qui est condamné à la souffrance et l'excès. Le fait de mettre en évidence le mal-être de l'homme d'antan ne sert qu'à mieux accentuer celui de l'homme postmoderne. En outre, la tendance à la destruction (de soi-même et – de façon plus générale – de la société, de la planète) apparaît comme inhérente à l'être humain, donc inévitable. Cela explique que les

⁴⁵⁷ BELLATIN Mario, *Flores*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 51-52

⁴⁵⁸ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 146

⁴⁵⁹ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 200

conflits, le désordre, les bouleversements se manifestent itérativement – cycliquement – au fil des siècles.

3) Une littérature de l'entre-deux, le chemin de la totalité transmoderne :

Au regard de l'analyse de 2666 de Bolaño, de *Vidas perpendiculares* d'Enrique et de *Flores* de Bellatin, l'écriture postmoderne apparaît dans une position intermédiaire qui correspond à la période charnière qu'elle incarne – en marquant le passage du XX^{ème} siècle au XXI^{ème} siècle. Quoi de plus naturel pour signifier ce dualisme que la dichotomie esthétique ? En effet, s'opposent le réel et la fiction, la mythification et la démythification du personnage, la continuité et la discontinuité structurale, l'espagnol et l'anglais, un auteur absent et un auteur hyperprésent, mais aussi, comme nous l'avons déjà vu, la complétude et la vacuité du monde représenté, la singularité et la pluralité, la brièveté et la pluralité. Finalement, les contraires s'affrontent-ils, se côtoient-ils ou se confondent-ils au sein du texte ?

a. Entre modernité et postmodernité :

i. Un personnage postmoderne ?

Si les personnages des trois romans ne semblent pas être intégrés à ce monde régi par les nouvelles technologies, et plus précisément par la prépondérance de l'image – à la télévision, dans les affiches publicitaires, sur internet –, l'esthétique des auteurs, quant à elle, en est inévitablement imprégnée, comme le souligne Carlos Fajardo Fajardo en citant Alain Renaud :

Según Alain Renaud, se vive ante un cambio tecnocultural que modifica "[...] las nociones de 'arte', de 'ciencia', de 'técnica', de 'hombre', de 'espacio', de 'tiempo', de 'materia', de 'cuerpo', de 'realidad', etcétera [...] abriéndolas a significaciones profundamente renovadas" (en Anceschi *et al*, 1996 : 17). Nuevas imágenes-*pixel*; nuevos imaginarios "pantallizados" que generan una visualidad cultural distinta a la tradicional y que modifican lo axiológico, lo epistemológico y lo estético.⁴⁶⁰

Le contexte politico-socio-culturel a donc une incidence sur les différentes formes d'art, telle la littérature, en modifiant ses codes esthétiques. Fajardo Fajardo

⁴⁶⁰ FAJARDO FAJARDO Carlos, *Estética y sensibilidades posmodernas: estudio de sus nuevos contextos y categorías*, México : Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO), 2005, p. 153

définit la littérature postmoderne par le fragment, la brièveté, la multiplicité, l'inconstance, l'altérité – caractéristiques qui renvoient à l'image de notre société :

[...] heterogeneidad, discontinuidad, fragmentación, diferenciación, simulación, pastiche, bricolage y lo aleatorio, son categorías que se irán acentuando cada día más entre las producciones estéticas⁴⁶¹ [...].

Comme je viens de le souligner, le monde virtuel (de l'image) ne règne pas – en apparence – dans la vie des personnages. Ni Jerónimo Rodríguez Loera ni Mario Bellatin, respectivement protagonistes de *Vidas perpendiculares* et *Flores*, ne font mention d'une affiche publicitaire, d'une revue, d'un film ou d'un programme télévisé. Nonobstant, cela ne signifie pas que l'image n'exerce pas une influence prépondérante sur les personnages, notamment dans le second ouvrage cité. Si Mercedes, la mère de Jerónimo Rodríguez Loera, est une femme qui se prétend pieuse – parfois même ascétique –, respectable et honorable, dans le Mexique des années 30-50, les personnages du Mexique du XX^{ème} siècle dans *Flores*, *Los detectives salvajes* ou *2666* sont, eux, le reflet de l'évolution des mœurs – nous pourrions aller jusqu'à parler de l'absence de mœurs ou d'amoralité –, qui touche essentiellement l'homme. Le narrateur de *2666* fait défiler un catalogue de femmes assassinées sauvagement par un *serial killer* sans scrupules.

Le premier acteur du roman – le personnage – est le premier concerné par la manière dont est représentée une société. Le personnage postmoderne de Bolaño, existe-t-il ? Le personnage bolañesque est extraordinaire dans le sens où il est différent des autres, et se retrouve par conséquent marginalisé et délaissé, y compris par sa famille :

⁴⁶¹ FAJARDO FAJARDO Carlos, *Estética y sensibilidades posmodernas: estudio de sus nuevos contextos y categorías*, México : Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO), 2005, p. 153

A los tres años Hans Reiter era más alto que todos los niños de tres años de su pueblo y también más alto que cualquier niño de cuatro años y no todos los niños de cinco años eran más altos que él. (BOLAÑO, 2004, p. 798)

[...] no olvidemos que Hans tenía entonces sólo seis años y que en cierta forma era un niño singular. (p. 801)

Comme le protagoniste ne parvient à trouver sa place nulle part, il est représenté comme un être déshumanisé, comme un animal ou un végétal : « –Parece un pez jirafa [...] » (p. 814), « [...] más parecido a un alga que a un ser humano [...] » (p. 898). Mais le narrateur ne s'arrête pas là et va jusqu'à désubstantialiser le personnage, qui devient invisible aux yeux des autres (« como si no estuviera allí ») :

Reiter, dijo, era distinto, pero en realidad era el mismo de siempre, el que todos conocían, lo que ocurría era que había entrado en combate como si no hubiera entrado en combate, como si no estuviera allí o como si la cosa no fuera con él [...] (BOLAÑO, 2004, p. 839-840)

Il entretient une relation particulière, intrinsèque avec la littérature, comme le jeune Hans Reiter :

Y, además, a los seis años había robado un libro por primera vez. El libro se llamaba *Algunos animales y plantas del litoral europeo*. (BOLAÑO, 2004, p. 799)

Ce livre revêt une grande importance puisqu'il le définira.

Il est certes singulier et unique, mais cela ne l'empêche pas d'être soumis à une désacralisation. En l'occurrence, Hans Reiter est présenté comme antihéroïque. À la guerre, il n'initie aucun combat et ne se sert jamais de son arme :

[...] él se había imaginado siendo víctima de un ataque con cuchillo o de un ataque a la bayoneta, cuando no de un ataque con arma de fuego, pero nunca de un ataque a puñetazos. En el momento en que recibió los golpes del polaco en la cara, por descontado, sintió rabia, pero más fuerte que la rabia fue la sorpresa, la impresión recibida, la cual lo dejó incapacitado para responder, ya fuera a puñetazos, como su agresor, o utilizando su fusil. Simplemente recibió un golpe en el estómago, que no le dolió, y luego un gancho en la nariz, que lo dejó medio atontado [...] (BOLAÑO, 2004, p. 837)

Le substantif « víctima », le participe passé « incapacitado » et le verbe « recibir » (« recibió los golpes », « recibió un golpe ») accentuent la passivité du personnage, et par conséquent, sa lâcheté lors du combat.

Si les personnages du Chilien ne sont jamais plongés dans un univers marqué par le progrès, les nouvelles technologies, le capitalisme, peut-on considérer qu'ils sont néanmoins postmodernes ? En effet, la question se pose car ils appartiennent généralement aux prémices du XX^{ème} siècle. Nonobstant, leur itinérance, leur sexualité débridée, leur vide intérieur, correspond tout à fait au mal de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle et du début du XXI^{ème} siècle. Aussi, par certains aspects, la postmodernité imprègne le récit, la structure, le style, mais également les personnages.

Bolaño et Enrigue ne présentent pas un monde déjà mondialisé. Ils ne plantent pas leur récit dans la société du XXI^{ème} siècle, mais reconstituent la période de transition vers la mondialisation (les années 90 pour l'Europe, les années 50 pour l'Amérique latine) et mettent en évidence les bouleversements que cela engendra chez l'homme.

Dans la séquence 21 de *Vidas perpendiculares*, les transformations induites par la modernisation et l'industrialisation croissante du Mexique sont accentuées par le déménagement imposé au protagoniste, Jerónimo, qui endure des chamboulements intérieurs et extérieurs. Le regard que pose ce dernier sur la capitale mexicaine des années 50 est une définition de la mégalopole. Il est ainsi frappé par la grandeur de la ville (« El Palacio Nacional les pareció tan grande⁴⁶² »), par sa richesse et sa beauté (« lustre⁴⁶³ », « majestad⁴⁶⁴ », « suntuosidad⁴⁶⁵ »), par la diversité culturelle et sociale (« Los profesores tampoco eran blancos y definitivamente venían de otra clase social⁴⁶⁶ »). La modernité est alors synonyme d'urbanisation. Par opposition, le village dont le protagoniste est originaire, Lagos de Moreno, symbole de ruralité, apparaît comme archaïque et traditionnel. Face à la fascination pour l'apparence extérieure de México, Jerónimo et son frère Miguelito sont intérieurement détruits par la cruauté des enfants de sa nouvelle école : « Jerónimo vio a Miguelito doblarse mientras se le

⁴⁶² ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 101

⁴⁶³ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 100

⁴⁶⁴ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 100

⁴⁶⁵ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 101

⁴⁶⁶ ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 101

clavaban en la barriga las lentas garras de hielo de la melancolía⁴⁶⁷ ». Se dégage donc une impression ambivalente devant la modernité.

b. Un écrivain moderne :

Les fonctions de l'écrivain, qui sont mentionnées implicitement ou explicitement au sein de la fiction n'ont pas changé dans le passage à l'ère postmoderne. L'auteur remplit un rôle cathartique, mémoriel et communicationnel-didactique.

Le premier motif pour lequel Bellatin, Bolaño et Bellatin écrivent, et plus particulièrement, se mettent en scène dans leurs œuvres, est la catharsis. Théorisée par le philosophe grec antique Aristote dans sa *Poétique* (335 avant J. C.), la catharsis désigne le pouvoir purificateur de la tragédie ; libérer, extérioriser les passions du spectateur à travers l'émotion que lui procurait la pièce représentée – par identification aux acteurs – (pitié, empathie, colère, peine). L'auteur postmoderne base l'acte d'écriture sur ce dessein cathartique. Écrire exercerait un effet dépuratif. Ce même effet s'applique d'ailleurs aussi bien au créateur (l'écrivain) qu'au spectateur (le lecteur).

La relation qu'entretient Bolaño avec son texte est dichotomique, comme il le dénote dans son recueil d'articles, de discours et d'essais *Entre paréntesis* (2004) : « La literatura, supongo que ya ha quedado claro, no tiene nada que ver con premios nacionales sino más bien con una extraña lluvia de sangre, sudor, semen y lágrimas. » Par cette phrase, il lie plaisir et souffrance, en mettant en relief le caractère masochiste de l'écriture. Les substantifs « sangre », « sudor » et « lágrimas » renvoient au concept d'effort et de peine. Écrire épuise physiquement (fait suer), moralement (fait pleurer) et mène à la mort (s'empare de notre énergie vitale, le sang). Parallèlement, le substantif « semen » connote le plaisir, un plaisir sexuel et diffus. Il entretient donc également une relation érotique et euphorique avec l'acte

⁴⁶⁷ ENRIQUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 102

d'écriture/de création. Quant à l'adjectif « *extraña* », il souligne le caractère antagonique des deux types d'approche face à l'écriture. Pour Bolaño, écrire permet d'endosser deux rôles à la fois ; celui de victime (en souffrant) et celui d'acteur (en étant (re)productif, comme l'est le sperme).

Dans le monde décadent, chaotique de Bolaño, de Bellatin et d'Enrigue, qui ne laissent de place ni à l'espoir ni à Dieu, la littérature (l'écriture) apparaît comme une panacée, comme le seul point de référence stable, un ordre établi, en somme, un refuge – que le lecteur est invité à rejoindre. Bellatin conçoit d'ailleurs son Œuvre comme un théâtre dans lequel le lecteur/spectateur pourrait donner libre cours à ses passions (« *fantasías* »), s'en libérer : « Siempre pensé que mi literatura era una especie de prostíbulo en el que todos podían introducirse y disfrutar, podían vivir sus fantasías.⁴⁶⁸ » L'écriture possède donc un pouvoir curatif, thérapeutique non négligeable. Le fait de recourir au même procédé que les artistes de la Grèce Antique démontre que le monde n'a pas tant évolué depuis deux millénaires. L'homme n'a toujours pas atteint l'état de plénitude et éprouve le besoin d'exorciser ses maux dans l'art.

En fin de compte, s'auto-représenter dans la fiction pour se comprendre, se trouver, se construire. Dans une société globalisée, la logique capitaliste ne parvient ni à vaincre la mort qui guette l'homme, ni à combler son vide intérieur. La création incessante de nouveaux désirs – par le biais de la publicité – est une tentative vaine de nous distraire de ces préoccupations et interrogation existentielles (métaphysiques). L'acte d'écriture s'érige comme remède et exutoire face à ce double échec en formulant les peurs, les doutes – existentiels, identitaires – qui habitent l'écrivain.

Plus qu'une mission, l'écrivain a un « devoir » mémoriel. La thématique de la mémoire est particulièrement patente dans 2666, en particulier dans « La parte de los crímenes », qui énumère pas moins de 104 féminicides commis à Santa Teresa et ses

⁴⁶⁸ HERMOSILLA SÁNCHEZ Alejandro, « Mario Bellatin: Complaciente y cruel », in « Dossier: Mario Bellatin: El experimento infinito », *El coloquio de los perros*, 2011

environs. La députée Azucena Esquivel Plata, partie à la recherche de son amie disparue Kelly Rivera Parker, rappelle dans l'un de ses monologues adressés au silencieux journaliste Sergio González que tout auteur remplit une mission testimoniale et mémorielle :

¿Qué es o qué quiero que usted haga?, dijo la diputada. Quiero que escriba sobre esto, que siga escribiendo sobre esto. [...] Ahora no puedo sacármelos de la cabeza. Conozco los nombres de todos o de casi todos. (BOLAÑO, 2004, p. 788-789)

Le savoir (« Conozco ») engendre une responsabilité, celle de communiquer l'information, de la faire vivre. D'ailleurs, écrire apparaît comme une arme de combat, qui permet de lutter contre un fléau d'actualité. En revanche, cesser d'écrire sur le sujet rebattu des féminicides équivaut à reconnaître qu'il est résolu.

Selon la typologie fonctionnelle de la littérature élaborée par Vincent Jouve, l'on peut constater que 2666 remplit une fonction communicative. En effet, le narrateur tente de nouer dès le début un contact le lecteur. Il ne force pas la main à ce dernier et maintient une distance fictive, qu'il abolit et entretient alternativement. C'est pourquoi il s'adresse à un narrataire (indéterminé). Il incite ce dernier à l'identification en utilisant le sujet indéfini « uno » (« on ») ainsi que la première personne du pluriel (« nosotros »). Ainsi, il se place au même niveau que celui-ci et l'invite à prendre part à la fiction (en tant que juge). De plus, l'emploi du présent gnomique à valeur de vérité générale, il se présente comme un personnage universel, auquel tout un chacun peut être assimilé. C'est avec ces stratégies stylistiques et narratives qui visent à obtenir l'approbation, le soutien du lecteur, que le narrateur scelle le pacte de lecture.

Une autre fonction de communication que revêt le roman transparait dans l'intention du narrateur d'être clair, de faire passer son message à son/ses destinataire(s). C'est pourquoi il utilise des formules de synthétisation (« En suma ») ou de synonymie (« o »).

L'écrivain postmoderne renoue avec les pratiques du Siècle d'Or – pensons au fameux *Don Quichotte* de Cervantès – qui tendaient à rendre le lecteur « actif » par le

biais d'un jeu imposé par le narrateur, mais désormais, le lecteur n'est plus invité à être complice de l'illusion fictionnelle. Il est constamment mis à l'épreuve pour la démanteler. Le lecteur devient alors un détective (bis ?), autonome, qui doit rassembler les pièces du puzzle (de l'histoire fragmentée) pour lui donner une forme, pour résoudre l'énigme finale. Mais ce rôle ne s'arrête pas aux faits, à la trame. Le lecteur se voit conférer une fonction d'anticipation. Tout comme l'Argentin Jorge Luis Borges dans les nouvelles de *Ficciones* (1944) et *El Aleph* (1949), le narrateur postmoderne apprend au lecteur – son disciple – à décoder et « lire » la fiction par le biais d'indices qui développent son esprit de déduction et lui permettent de restituer la chronologie du récit, tout en l'incitant implicitement à se pencher sur les composants de la fiction et à s'interroger sur la manipulation qu'il subit. Bellatin confirme le versant récréatif et distractif de son écriture (un jeu ?) dans son entrevue accordée à Alejandro Hermosilla Sánchez : « En cualquier caso, la considero [la literatura] una ciencia y una diversión. También un arte y un entretenimiento. Un deporte y un mero pasatiempo.⁴⁶⁹ » De même, à la question « – Hay muchos guiños en sus libros, ¿cree que la literatura es también un juego? », Roberto Bolaño répond :

Son más de los que se imaginan, porque la mayoría de mis guiños no los capta nadie. Sólo yo. Deben ser muy malos. La literatura es un ejercicio aburrido y antinatural, entonces si no te lo tomas como un juego, o también como un juego, puede llegar a convertirse en un suplicio.⁴⁷⁰

Le Chilien ne conçoit pas non plus la littérature sans jeu, sans énigmes, sans indices, sans mystères. Nos deux auteurs latino-américains partagent l'objectif de Borges, et plus encore à une époque où le matérialisme, la superficialité règnent.

D'autre part, dans une société où les relations « virtuelles » (réseaux sociaux, téléphone, mails) ont remplacé les relations « humaines », l'écrivain tente de communiquer avec son lecteur, parfois à travers de apostrophes directes destinées au narrataire : « No os lo vais a creer, pero ayer por la noche, a eso de las cuatro de la

⁴⁶⁹ HERMOSILLA SÁNCHEZ Alejandro, « Mario Bellatin: Complaciente y cruel », in « Dossier: Mario Bellatin: El experimento infinito », *El coloquio de los perros*, 2011

⁴⁷⁰ CÁRDENAS María Teresa et DÍAZ Erwin, « Fragmentos de una conversación desconocida: Bolaño y sus circunstancias », *El Mercurio*, 25 octobre 2003

madrugada, vi en la tele una película que era mi biografía o mi autobiografía o un resumen de mis días en el puto planeta Tierra.⁴⁷¹ », d'autres fois par le biais de narrateurs homodiégétiques qui s'expriment à la manière d'une confession :

Hace algunos años, mi interés por los acuarios me llevó a decorar mi salón de belleza con peces de distintos colores. Ahora que el salón se ha convertido en Moridero, donde van a terminar sus días quienes no tienen dónde hacerlo, me cuesta mucho trabajo ver cómo poco a poco los peces han ido desapareciendo.⁴⁷² (BELLATIN, 2010)

La confession – ou journal intime – est un genre monologique en apparence, mais qui fait en réalité appel à un destinataire (un narrataire).

c. Les symboles de la littérature postmoderne : la tradition revisitée :

La littérature est parsemée de symboles depuis la nuit des temps. Cependant, certains d'entre eux revêtent un tout nouveau sens une fois placés dans le contexte de la postmodernité, puisqu'ils renvoient synecdotiquement à l'écriture postmoderne. Tel est le cas du labyrinthe – symbole cortazarien par excellence⁴⁷³ – et du mandala.

- Le labyrinthe :

Le labyrinthe, symbole rebattu, renvoie à une information disséminée partiellement par le narrateur, aux directions aléatoires et changeantes prises par les personnages, et révèle l'intention du narrateur de rendre le lecteur actif. Dans *2666*, les quatre critiques de la première partie ne cessent de parcourir le monde (l'Italie, l'Allemagne, l'Espagne, la France...), sans pour autant atteindre leur objectif (rencontrer Benno von Archimboldi).

Le labyrinthe a une structure chaotique et infinie. Sa symbolique est presque illimitée. Il peut renvoyer par exemple à l'existence, aux différents choix que l'homme

⁴⁷¹ BOLAÑO Roberto, « El hijo del coronel », *El secreto del mal*, Barcelona : Anagrama, 2007, p. 31

⁴⁷² BELLATIN Mario, *Salón de Belleza*, in *Obra reunida*, México : Alfaguara, 2010, version électronique (sans pagination)

⁴⁷³ Dans son Œuvre, Julio Cortázar n'a de cesse de jouer avec ses personnages et son lecteur en les confrontant à la voie sans issue, les heurts, l'incertitude, la ruse qu'incarne l'espace confinés du labyrinthe, particulièrement dans la structure dédaléenne de *Rayuela* (1963) et la réécriture dramatique du mythe du Minotaure de *Los Reyes* (1949).

fait tout au long de sa vie, qui débouchent sur une voie sans issue ou sur d'autres chemins (ouverts). Mais il connote en sus l'astuce, la ruse (le leurre), la peur, la difficulté. Toutes ces notions trouvent leur origine dans la mythologie grecque, et plus précisément dans le mythe de Thésée, lequel pénètre dans le labyrinthe pour tuer le Minotaure – créature bimorphique, mi-homme, mi-taureau –, puis finit par en sortir grâce à l'aide du fil d'Ariane, après avoir accompli sa tâche. Tout comme Thésée dans le labyrinthe, l'homme postmoderne est perdu, sans repères, il se heurte à son ignorance, à ses limitations (contre les parois du labyrinthe), il craint de ne pouvoir affronter sa pire peur – la mort – (le Minotaure).

L'époque postmoderne voit émerger une culture hybride, plurielle, reflet d'une société hétérogène et désordonnée, dans laquelle l'homme peine à trouver son chemin. Ce sentiment d'isolement est représenté symboliquement dans la fiction à travers le motif du labyrinthe. Mais la symbolique de ce dernier n'est pas si réduite. Le labyrinthe renvoie métafictionnellement à la pratique de la lecture, puisqu'il recèle un sens présent, mais voilé – que le lecteur devra saisir – et car il connote la difficulté (d'atteindre la sortie, d'en saisir le sens)

La structure labyrintique, de l'imbrication et de l'enchâssement est mise en relief par *Le Magazine Littéraire* : « [...] l'écrivain multiplie les récits dans le récit, établissant des passerelles entre des lieux et des époques que tout sépare⁴⁷⁴ ».

- Le mandala :

Les différentes photos (séquences) du roman de Bellatin ainsi que les nombreuses vies du protagoniste de *Vidas perpendiculares*, ne renvoient-elles pas au mandala, soit à la « Représentation géométrique et symbolique de l'univers, dans le brahmanisme et le bouddhisme⁴⁷⁵ » ? Chaque portion de vie, tel un pétale, une fois assemblée aux autres, finit par proposer une reconstitution du monde dans son

⁴⁷⁴ ANONYME, « 2666 », *Le Magazine Littéraire*, 12 mars 2008

⁴⁷⁵ Voir Le Petit Robert 2005 (version CD-ROM), à l'entrée « mandala ».

intégralité et toutes ses dimensions – un monde morcelé, disloqué, instable, hétérogène et pluriel.

La métaphore du mandala prend tout son sens si l'on songe au fait que Bellatin a une grande fascination pour le Japon et sa culture, comme le démontrent l'empreinte japonaise de ses romans *El jardín de la señora Murakami* (2000), *Shiji Nagaoka: una nariz de ficción* (2001) et *El pasante de notario Murasaki Shikibu* (2011). Par ailleurs, la religion japonaise majoritaire est le bouddhisme, duquel provient le terme mandala, qui signifie « cercle » en sanskrit. Le monde est ainsi présenté par le Mexicain comme une figure géométrique ronde kaléidoscopique qui symbolise la pluralité, la circularité et la dualité – matérielle/spirituelle – de la destinée humaine.

Bien que l'ère postmoderne soit entamée, l'écrivain reste marqué par tout un héritage culturel issu de la modernité duquel il ne peut se défaire et auquel il ne veut complètement renoncer. Il en conserve d'ailleurs le patron d'écriture (les fonctions de l'écrivain) et les symboles, qu'il réactualise.

d. Entre fiction et réel :

Tous les écrivains caressent le dessein de créer une illusion de réalisme afin de provoquer l'adhésion du lecteur à sa fiction. Loin d'incarner l'ambition extrême des auteurs membres du mouvement réaliste français de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle – qui avait pour mot d'ordre la représentation la plus fidèle de la réalité, dépourvue de toute idéalisation, et dont les principaux représentants furent Flaubert, Balzac, Maupassant, Stendhal, Dumas et Zola –, Bellatin, Bolaño et Enrigue alternent entre l'instauration d'un semblant de réalité – une base de fiabilité – et la remise en cause de ce dernier. Ce stratagème va tout à fait dans le sens de la mission éducative fondamentale dont se charge l'auteur postmoderne.

i. Un ancrage réaliste :

Bellatin, Bolaño et Enrigue sont conscients de la nécessité d'émailler leur récit de référents réels – qu'ils soient historiques ou littéraires – pour que le lecteur conclue le pacte de lecture. Ainsi, dans *Muerte Súbita* (2013), les allusions à des personnages

historiques, littéraires d'actualité et du passé sont innombrables. Y figurent, entre autres, dans un panel très hétéroclite, Felipe II, Ana Bolena, el rey Enrique, Thomas Cromwell, Jean Rombaud, Philippe Chabot, Francisco de Quevedo, el duque de Osuna, Pedro Téllez Girón, Isabel Clara Eugenia, Juana la loca, Michelangelo Merisi da Caravaggio, Hernán Cortés, la Malinche, Francisco María del Monte, Felipe IV, el cardenal Del Monte, Vincenzo Giustiniani, Galileo Galilei, Carlo Borromeo, Cuauhtémoc, Moctezuma, Pío IV, el cardenal Montalto, Vasco de Quiroga, Thomas Morus.

ii. Une réalité remise en question, démentie (contredite) :

Bolaño ne peint pas la réalité dans ses fictions. Il se sert d'éléments tirés du réel – tels des personnages historiques, des écrivains contemporains, des romans et des essais plus ou moins connus du public –, certes, mais il rompt aussitôt avec cet arrière-plan « réaliste » en rappelant au lecteur la dimension cinématographique, théâtrale – en somme, fictionnelle – du récit. Il s'agit de l'un des nombreux paradoxes sur lesquels se fonde l'écriture bolañesque. Dans « Las parte de los crímenes », la biographie d'Albert Kessler (p. 725-727) est un nouveau prétexte pour aborder le problème que pose la réalité remettant en question ses postulats, notamment ceux qui ont trait à sa femme :

¿La conocía o no la conocía? La conocía, claro que sí, sólo que a veces la realidad, la misma realidad pequeñita que servía de anclaje a la realidad, parecía perder los contornos, como si el paso del tiempo ejerciera un efecto de porosidad en las cosas, y desdibujara e hiciera más leve lo que ya de por sí, por su propia naturaleza, era leve y satisfactorio y real. (BOLAÑO, 2004, p. 727)

Dans ce fragment, le Chilien démontre que la réalité est insaisissable, de par son essence : elle change constamment. Elle est poreuse, s'estompe et est floue (« parecía perder los contornos »).

e. Le compromis de l'autofiction :

Face à un double mouvement de captation (réel) et de rejet (remise en cause), n'existerait-il pas un compromis fictionnel ? Celui de l'autofiction. Revenons sur sa définition.

Dans l'autofiction, l'écrivain se met en scène dans son récit en usant – le plus souvent – de la première personne du singulier, mais il ne raconte pas forcément ses propres (més)aventures : il se fictionnalise à travers un personnage. Ce procédé correspond à ce que Genette appelle « autofiction » – terme emprunté à l'écrivain français Serge Doubrovsky. Le théoricien-narratologue la définit ainsi en tentant de caractériser l'œuvre magistrale de Proust, *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) :

Dans ce livre, je, Marcel Proust, raconte (fictivement) comment je rencontre une certaine Albertine, comment je m'en éprends, comment je la séquestre, etc. C'est à moi que dans ce livre je prête ces aventures, qui dans la réalité ne me sont nullement arrivées, du moins sous cette forme. Autrement dit, je m'invente une vie et une personnalité qui ne sont pas exactement ("pas toujours") les miennes. « Comment appeler ce genre, cette forme de fiction, puisque fiction, au sens fort du terme, il y a bien ici ? Le meilleur terme serait sans doute celui dont Serge Doubrovsky désigne son propre récit : *autofiction*.⁴⁷⁶

Il n'est pas vain de rappeler que le personnage auquel l'auteur s'identifie dans l'autofiction ne doit pas forcément porter le nom de l'auteur. L'ambiguïté quant au degré de fusion entre l'auteur et le personnage est à la base même du jeu que ce premier initie avec le lecteur. Au lieu de se représenter dans la fiction tels des écrivains à succès, mettent l'accent sur les difficultés professionnelles – y compris personnelles – qu'ils rencontrent.

Bellatin témoigne d'ailleurs ouvertement de son inévitable recours à l'autofiction dans ses divers récits, qui peuvent tous se rattacher à lui : « [...] Quizá esa constatación me dio la vana idea de escribir a partir de la no experiencia, utilizando las huellas de lo deforme y enfermo de mi cuerpo como superficie.⁴⁷⁷ » L'adjectif possessif « mi » (« mi cuerpo ») met en relief la part de sa personne et de son vécu qui figurent dans chacun de ses personnages.

Dans nombre de leurs œuvres, Roberto Bolaño, Álvaro Enrigue et Mario Bellatin s'incarnent à travers leurs personnages ainsi que certains événements évoqués, que l'on peut relier à leur propre existence. L'onomastique permet d'ores et déjà de

⁴⁷⁶ GENETTE Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982, p. 358

⁴⁷⁷ BELLATIN Mario, *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona : Anagrama, 2005, p. 133

corroborer cette idée. En effet, Arturo Belano et Ulises Lima, les protagonistes du roman *Los detectives salvajes* (1998) et de certaines nouvelles du recueil *El secreto del mal* (2007) « El viejo de la montaña », « Muerte de Ulises », « Las Jornadas del Caos », renvoient à des aspects autobiographiques et biographiques du Chilien. Notons qu'Arturo Belano n'est autre qu'une anagramme du nom Roberto Bolaño. Le jeu onomastique est dès lors perceptible chez ce dernier, puisqu'il se cache derrière la représentation d'un « moi » idéal fictif⁴⁷⁸. Quant au nom d'Ulises Lima, il fait écho à un ami d'enfance de Bolaño, le poète mexicain Mario Santiago (de son vrai nom, José Alfredo Zendejas Pineda), son être complémentaire, qui fonda à ses côtés le mouvement infra-réaliste en 1975, et duquel il fut séparé durant de nombreuses années. Une représentation plus succincte et schématique de l'auteur est perceptible dans la nouvelle « Últimos atardeceres en la tierra » du recueil *Putas asesinas* (2001), dans laquelle il se réduit à l'initiale B., telle l'inconnue d'une équation mathématique : « La situación es ésta: B y el padre de B salen de vacaciones a Acapulco.⁴⁷⁹ » Les deux points (qui correspondent au signe égal) et la lettre B (« B » et « el padre de B », qui renvoie aux inconnues) sont les termes de l'équation. Le penchant du Chilien pour l'encodage et la dissimulation (l'anagramme, l'inconnue) n'est autre qu'un reflet de sa propre esthétique, qui se veut didactique, cognitive. Il a pour dessein d'éduquer le lecteur, de lui apprendre à décoder et lire sa fiction. Bellatin introduit moins de distance avec son *alter ego* fictif, qui porte simplement le nom de mario bellatin (sans majuscules). On le retrouve dans *Lecciones para una liebre muerta* (2005) sous cette forme, et à travers l'antonomase « el escritor » dans *Flores* (2000).

Alors que Bolaño est très minimaliste dans la description de ses personnages (il prône l'économie de moyens) et se centre sur leur intériorité, Bellatin insiste sur leur difformité(s). Dans *Lecciones para una liebre muerta* (2005), l'un des deux personnages

⁴⁷⁸ cf. Alexis CANDIA, « Tres: Arturo Belano, Santa Teresa y Sión. Palimpsesto total en la obra de Roberto Bolaño », *Revista de estudios literarios de la Universidad Complutense de Madrid*, n° 31, Noviembre-febrero de 2005, ISSN : 1139-3637

Carolina Andrea NAVARRETE GONZÁLEZ, « *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño: Revisión de su recepción crítica en Chile », *Revista de estudios literarios de la Universidad Complutense de Madrid*, n°27, Julio-Octubre de 2004, ISSN : 1139-3637

⁴⁷⁹ BOLAÑO Roberto, *Putas asesinas*, Barcelona : Anagrama, 2006 (première édition : 2001), p. 37

dénommé mario bellatin (adulte) est manchot. Une prothèse orthopédique, qui acquiert une autonomie propre, se substitue à sa main absente : « Llevo una mano artificial. Su marca es otto bock.⁴⁸⁰ » Rappelons qu’une correspondance physique peut être immédiatement établie, car le Mexicain est manchot de l’avant-bras droit – suite à un accident survenu à Cuernavaca – et a remplacé la partie de membre manquante par une prothèse métallique à pinces, qu’il exhibe fièrement lors d’une séance photos. De cette façon, il apparaît à mi-chemin entre le cyborg et l’homme. D’autres personnages portent la marque de tares physiques, tels les jumeaux Kuhn, dépourvus de bras et de jambes (dans le roman *Flores* (2000)). Tous les êtres qui traversent les œuvres de Bellatin sont donc infirmes, morcelés, incomplets, ce qui nous renvoie à l’esthétique bellatinesque, elle aussi caractérisée par le fragment.

Le paradigme du personnage autofictionnel dans les récits de Mario Bellatin et de Roberto Bolaño est celui de l’écrivain. Un écrivain discret, réservé, introverti, peu sensible à la notoriété. C’est ce que dénotent les descriptions suivantes :

Belano es ahora un autor de cierto prestigio y *suelen* invitarlo a muchos lugares, aunque él no viaja mucho. Éste es el primer viaje a México en más de veinte años. El año pasado lo invitaron dos veces y a última hora decidió no asistir. El año antepasado lo invitaron cuatro veces y a última hora decidió no asistir. Hace tres años lo invitaron ya no recuerdo cuántas veces y a última hora decidió no asistir.⁴⁸¹ (BOLAÑO, 2007 : p. 161)

En outre, ces auto-personnages – si l’on peut les nommer ainsi – sont, chez Bellatin et Bolaño, perdus. Ils sont mus par une quête identitaire qui s’apparente à un rite initiatique, lié à un voyage ou à la science. Dans la première partie de *2666* (« La parte de los críticos ») de Roberto Bolaño, les quatre personnages-écrivains-professeurs qui incarnent l’unité multiple de Bolaño – Jean-Claude Pelletier (Français), Piero Morini (Italien), Manuel Espinoza (Espagnol) et Liz Norton (Anglaise) – parcourent le monde afin de retrouver l’auteur fictif Benno von Archimboldi, telle une

⁴⁸⁰ BELLATIN Mario, *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona : Anagrama, 2005, p. 74

⁴⁸¹ BOLAÑO Roberto, « Muerte de Ulises », *El secreto del mal*, Barcelona : Anagrama, 2007, p. 161

« Muerte de Ulises » relate le retour fictif de Bolaño au Mexique de son enfance (lorsqu’il a connu Mario Santiago), après plusieurs jours d’exil (au Mexique, en France, en Belgique, en Italie, au Portugal, en Suisse et en Espagne). Belano se confronte à divers obstacles pour retrouver son ami et finit par apprendre sa mort.

étape nécessaire pour se trouver eux-mêmes. Mario Bellatin, davantage plongé dans l'ère globale – postmoderne – que son contemporain chilien, lie ses personnages au domaine de la science (robotique, génétique, sexualité), qu'ils soient cobayes ou chercheurs. Dans *Lecciones para una liebre muerta* (2005), Mario Bellatin (version adulte) a recours à l'orthopédie-robotique pour combler son vide, son incomplétude, tant physique (l'absence de main) que psychique (il ne sait qui il est).

En fin de compte, dans leurs récits, le Chilien et le Mexicain ébauchent par l'intermédiaire de leurs personnages autofictionnels (ou *alter ego* fictionnels) leur propre profil – qui illustre par la même occasion la condition des auteurs hispano-américains du tournant du XXI^{ème} siècle ; un écrivain non reconnu pour son travail, d'extraction modeste, solitaire, cosmopolite (qui voyage régulièrement en Argentine, au Mexique et au Chili), mélancolique, humble, « détective », à la recherche de la vérité, analytique, érudit (fervent lecteur) et marginal.

Parallèlement à son jeu de camouflage (des données autobiographiques), d'altération et d'indéfinition spatio-temporelle, d'économie descriptive, qui consiste à rompre avec le genre autobiographique, le Chilien se dévoile dans certains textes.

La nouvelle intitulée « No sé leer », la plus autobiographique⁴⁸² du recueil *El secreto del mal* (2007), en est un bon exemple. Elle révèle maints aspects intimes de la vie de Roberto Bolaño, dès la dédicace qui l'introduit : « *Para mis hijos Lautaro y Alexandra* ». Dans ce récit, les personnages ne se cachent pas derrière un pseudonyme, mais se rattachent directement aux proches de l'auteur. La phrase suivante initie la nouvelle : « Este cuento trata sobre cuatro personas. Dos niños, Lautaro y Pascual, una mujer, Andrea, y otro niño, de nombre Carlos.⁴⁸³ » Puis, elle inclut successivement Carolina López – mère de deux de ses enfants –, sa femme, et Alexandra, la mère de Pascual. De cette façon, le microcosme familial est recréé par la fiction. Par la suite, le narrateur-personnage nous donne des informations

⁴⁸² José Promis soutient, en parlant de Bolaño, que « Sus datos biográficos apoyan sus palabras. » in « Poética de Roberto Bolaño », *Territorios en fuga*, Santiago : Frasis, 2003, p. 47.

⁴⁸³ BOLAÑO Roberto, *El secreto del mal*, Barcelona : Anagrama, 2007, p. 113

(temporelles, géographiques) sur les grandes étapes de sa vie, tels son exil (« Era el primer viaje a Chile de Carolina y era mi primer viaje a Chile [en 1998] desde que me fui de allí en enero de 1974.⁴⁸⁴ », « La primera vez que lo vi haciendo una demostración de este tipo fue en Blanes, en una panadería de Blanes, antes de viajar a Chile por primera vez.⁴⁸⁵ ») et son retour au Chili (« Llegué invitado por la revista *Paula*, como miembro del jurado de su concurso de cuentos [...]»⁴⁸⁶ ». Enfin, des anecdotes viennent parfaire l'illusion autofictionnelle. L'anecdote du fils qui urine dans la piscine débouche sur l'analyse de la relation qui unit le père à sa progéniture ; une relation distante, dans laquelle le fils et le père évoluent parallèlement, sans jamais se rejoindre :

Comprendí en el sueño que Lautaro, al mearse en la piscina, también estaba soñando, y comprendí que yo jamás podría acercarme a su sueño pero que siempre iba a estar a su lado.⁴⁸⁷

Néanmoins, malgré ces procédés autofictionnels, Bolaño rappelle à son lecteur qu'il lit une fiction, en tant qu'il ne caractérise pas le narrateur homodiégétique – il n'est jamais nommé.

Mario Bellatin parsème lui aussi ses œuvres de données autobiographiques, mais sans les expliciter, les souligner. Il laisse volontairement la fiction se fondre avec la réalité. C'est ainsi que *Perros héroes: Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois* (2003) s'inspire de son amour des chiens, et particulièrement des bergers belges, que les protagonistes de ses récits sont victimes d'une infirmité, tout comme lui qui a perdu son bras. Le protagoniste de *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción* (2001) est doté d'un nez gigantesque, celui de *Perros héroes* (2003) est paraplégique (il se déplace en fauteuil roulant) et l'un des personnages de *Flores* (2000) est manchot.

L'auto-représentation chez Bellatin et Bolaño est donc une représentation voilée, partielle et codifiée d'eux-mêmes. Le lecteur est invité à endosser deux

⁴⁸⁴ BOLAÑO Roberto, *El secreto del mal*, Barcelona : Anagrama, 2007, p. 113

⁴⁸⁵ BOLAÑO Roberto, *El secreto del mal*, Barcelona : Anagrama, 2007, p. 118

⁴⁸⁶ BOLAÑO Roberto, *El secreto del mal*, Barcelona : Anagrama, 2007, p. 115

⁴⁸⁷ BOLAÑO Roberto, *El secreto del mal*, Barcelona : Anagrama, 2007, p. 117

fonctions ; celle de détective (dans le but de dissocier les éléments autobiographiques des éléments fictifs) ou de complice (en acceptant que la fiction – tout comme la réalité – soit un enchevêtrement inextricable).

À travers une représentation codifiée d’eux-mêmes, les auteurs de mon corpus remplissent un double objectif : planter un décor réaliste et remettre en cause cette « réalité ».

Dans *L'image-temps. Cinéma 2* (1985), Gilles Deleuze évoque le « personnage » qu’est le double virtuel dans une œuvre, à travers le terme d’« image-cristal », qui renvoie à une image biface, dédoublée, en miroir, qui « sépare et relie à la fois l’invisible et le visible, l’actuel et le virtuel.⁴⁸⁸ » Pour Deleuze, le temps est alors dédoublé, enchevêtré, interpénétré, tout comme la réalité. La thématique du dédoublement est traitée par Bolaño, avec son *alter ego* et anagramme Arturo Belano dans *Los detectives salvajes* (1998), ou Bellatin et le personnage du même nom qui fait son apparition (jeune et adulte) dans *Lecciones para una liebre muerta* (2005).

f. Entre mythification et démythification :

L’historien, philosophe et romancier roumain Mircea Eliade définit ainsi le mythe : « il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres surnaturels, une réalité est venue à l’existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou simplement le fragment. Il renferme le savoir absolu, dans l’atemporalité, l’universalité et le caractère paradigmatique des personnages, l’univocité du discours (présenté comme vérité absolue), l’unité, l’harmonie. Ces critères sont utilisés par Claude Simon dans *Les Géorgiques* (1981), par Thomas Mann dans *Le docteur Faustus* (1947) et par Roberto Bolaño dans *2666* (2004). Mais à l’époque postmoderne, caractérisée par les contradictions qu’elle renferme, le mythe ne peut se distinguer de sa parodisation : la démythification.

⁴⁸⁸ COSTEIX Éric, *André Téchiné: le paysage transfiguré*, Paris : L’Harmattan, 2008, p. 200

Les personnages de la littérature postmoderne latino-américaine se retrouvent donc à la croisée entre deux postures à la fois contradictoires et complémentaires du narrateur. Effectivement, ces premiers s'attirent tour à tour son admiration et ses railleries. Mais comment expliquer que l'auteur jongle sans relâche entre une tonalité sérieuse (éloge) et légère (critique, ridiculisation) ?

Dans « La parte de los crímenes », majoritairement grave, l'auteur introduit un contraste tonal en interrompant la trame principale des crimes avec des anecdotes plus légères – tels le profanateur El Penitente, qui urine dans les églises du pays, l'évolution de la relation amoureuse de Juan de Dios Martínez et d'Elvira Campos – ou avec des biographies de personnages secondaires – comme celle de la voyante-herboriste Florita Almada. C'est par le biais de ces multiples digressions narratives que s'atténue la tension du récit.

De même, pour relâcher la tension qui imprégnait le récit de la partie 4, l'auteur décide de commencer la cinquième et dernière partie de son roman par une narration basée sur un humour piquant, acerbe. D'emblée, le fameux auteur tant convoité par les quatre professeurs de la première partie, Benno von Archimboldi, est désacralisé en lui attribuant des origines aussi basses que viles : « Su madre era tuerta. [...] Su padre era cojo. » (p. 795)

Enrigue se sert, tout comme le Chilien, d'une alternance tonale. Ainsi, le drame de Jerónimo (être traité comme un enfant attardé, ne pas être aimé de ses parents) est fréquemment contré par des anecdotes burlesques (concernant ses parents), ou par des récits secondaires à la tonalité légère, à l'humour piquant ou aux personnages pratiquants l'autodérision – parfois sans le savoir.

Le personnage du chasseur de moine dans *Vidas perpendiculares*, dans chacune de ses sections qui lui sont consacrées, introduit une pause narrative, un interlude comique, qui rompt avec le sérieux de la biographie de Jerónimo. C'est ainsi que commence la section 8 (sa première apparition) :

Aunque de haber infierno habría ardido en él –ardo tal vez ahora vida tras vida en estos intrincados ciclos de promiscuidad– sigo pensando que ser un cazador de monjes no estaba del todo mal. (ENRIGUE, 2008, p. 46)

L'humour ici réside dans l'inversion des valeurs du personnage.

Le narrateur de *2666* ne peint jamais les traits avantageux des personnages, mais se concentre au contraire sur leurs failles, leurs travers, leurs imperfections et leurs faiblesses (lâcheté, peur, égoïsme).

Un double processus est donc mis en place par Bolaño. D'un côté il dépersonnalise, déshumanise, objetise les personnages et en souligne le caractère insubstantiel. D'un autre, il amorce une humanisation de ceux-ci à travers la mise en avant de leurs défauts. Cette double approche permet de reconstituer avec plus de fidélité la complexité humaine. D'autre part, elle provoque l'adhésion du lecteur, qui s'identifie à un personnage imparfait – tout comme lui – et s'y attache – en éprouvant de la pitié, de la compassion pour le personnage, ou en en riant.

La désacralisation des personnages passe essentiellement par la mise en évidence de leur animalité et de leurs plus bas instincts :

¿Cómo lo haces?, preguntó Lola. Con la lengua y poniendo los labios de determinada manera, dijo. [...] A veces, como si estuvieras chupando una polla de tamaño mediano tirando a pequeño. (BOLAÑO, 2004, p. 223)

[...] recomenzaron los gritos y los gemidos y los llantos, y mientras la baronesa descendía por la verga de Entrescu o mientras la verga de Entrescu ascendía por el interior de la baronesa Von Zumpe, el general rumano emprendió un nuevo recitado, recitado que acompañaba con el movimiento de ambos brazos (la baronesa agarrada a su cuello), un poema que una vez más ninguno de ellos entendió, a excepción de la palabra Drácula, que se repetía cada cuatro versos [...] (BOLAÑO, 2004, p. 865)

Dans le dernier extrait choisi, la dérision dont font l'objet la baronne Von Zumpe et le général Entrescu réside dans le contraste entre l'acte primaire des personnages (« gritos », « gemidos », « llantos ») et le caractère faussement poétique qui lui est attribué (la lecture d'un poème lui-même dépourvu de tout lyrisme, car le mot « Dracula » le parcourt régulièrement).

Cette démythification des personnages – notamment des intellectuels – se met en place également à travers l’accentuation de leur médiocrité et/ou de leurs échecs : « Hacía unos años había publicado un libro titulado *Comiendo costillas de cerdo con Barry Seaman*, en el que recopilaba todas las recetas que conocía de costillas de cerdo [...] » (BOLAÑO, 2004, p. 310) La figure de l’intellectuel est souvent mise à rude épreuve et souffre diverses humiliations, comme dans l’exemple suscité. Cependant, la désacralisation ne repose pas uniquement sur l’éthopée (portrait moral du personnage), mais aussi sur la prosopographie (sa description physique) : « Seaman sonrió. No tenía ni un solo diente. » (BOLAÑO, 2004, p. 310)

g. Entre l’espagnol et l’anglais : l’hybridation linguistique :

La globalisation – la domination politique et économique des États-Unis – ainsi que l’ouverture des frontières des pays européens pour les ressortissants de la Zone Euro et la recrudescence des moyens de transports – l’avion, le train – ont fait surgir une littérature marquée par l’hybridité linguistique. Alors que le roman de Bolaño est émaillé de mots d’origine tantôt européenne, tantôt nord-américaine, celui d’Enrique est parsemé d’anglicismes. Seule l’œuvre de Bellatin est épargnée par les néologismes – ou emprunts. Mais pourquoi ? Le bilinguisme ou plurilinguisme n’est autre que le reflet d’une littérature de voyage. Il semble logique que le protagoniste de *Vidas perpendiculares* – bien que né et élevé au Mexique durant son enfance et une grande partie de son adolescence –, après avoir séjourné à Philadelphie pendant plusieurs années et s’être imprégné de la culture nord-américaine suite à une immersion dans un internat dont les élèves et les professeurs ne parlaient que l’américain, finisse par parler une langue espagnole « américanisée ». Il lui arrive d’employer des mots américains dont l’origine étrangère est soulignée par un caractère italique, mais peu à peu, la frontière entre l’espagnol et l’américain s’efface et les américanismes ne sont plus perçus comme des emprunts, mais comme faisant partie intégrante de son idiome. C’est pourquoi le caractère italique disparaît, en même temps que la frontière linguistique.

Dans le cas de nos trois auteurs, il me semble que le mélange des langues au sein du texte, au-delà de toute intention critique, vise avant tout à mettre en relief

l'évolution des systèmes linguistiques, soumis en permanence à des fluctuations, ainsi que l'hybridité culturelle de l'ère postmoderne.

L'hybridité linguistique se reflète dans l'Œuvre de Bolaño à travers l'insertion dans le texte de mots étrangers – des emprunts bruts (non « espagnolisés ») : « sparrings » (p. 348), « motel » (p. 357). L'espagnol employé dans le récit est un mélange d'espagnol traditionnel (officiel), d'américanismes et de mexicanismes (« chamba », p. 355).

D'autres emprunts bruts – en italique – parsèment *Flores* (2000):

Es de tal naturaleza el desarrollo de las *performances* de esos hermanos, que todos los visitantes deben guardar una distancia prudencial.⁴⁸⁹

Sólo el *barman* realizó algún sonido al ponerse a silbar mientras secaba un montón de vasos.⁴⁹⁰

Aparte de los establecimientos clásicos dedicados a las *Drag Queens* y de los bares de mujeres donde se juega al billar la jornada entera, el escritor ha descubierto a un grupo de muchachas [...]⁴⁹¹

Les nombreux emprunts d'origine étasunienne, insérés tels quels dans le texte, sont le reflet de l'américanisation de la société.

L'œuvre d'Enrique est touchée, elle aussi, par ce bilinguisme anglais/espagnol. On y trouve des mots d'origine américaine, qui sont certainement le reflet de la propre américanisation de l'auteur, lequel jongle entre le Mexique et Washington D. C. Dans *Vidas perpendiculares*, l'imprégnation de la culture nord-américaine du personnage transparaît dans son langage, chaque fois plus américanisé : « *junior high* », « *high school* » (p. 164), « *cadillac* », « *chofer* » (p. 210)

Il n'est pas inutile de rappeler qu'Enrique, de par son parcours, se situe à la croisée entre la culture hispano-américaine et la culture étasunienne. Il a réalisé un

⁴⁸⁹ BELLATIN Mario, *Flores*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 16

⁴⁹⁰ BELLATIN Mario, *Flores*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 31

⁴⁹¹ BELLATIN Mario, *Flores*, Barcelona : Anagrama, 2004, p. 44

Master de littérature ibéro-américaine, obtenu un doctorat, et enseigné la traduction et l'art de l'écriture à l'Université du Maryland. Actuellement, il enseigne à Princeton (New Jersey). Cependant, la thématique de ses ouvrages ne perd jamais de vue ses origines, car le cadre géographique, politique ou historique qu'il plante dans ceux-ci est toujours mexicain. Dans ce sens, le jeune protagoniste de *Vidas perpendiculares*, Jerónimo Rodríguez Loera, n'est autre que mexicain.

La poétique postmoderne est-elle aterritoriale ou pluriterritoriale ? C'est le deuxième adjectif qui me semble être le plus approprié. En effet, dans un monde où tout circule, les cultures – les littératures – se mêlent, fusionnent et mutent. Dans *Poéticas de los (dis)locamientos* (2012), l'écrivaine mexicaine Cristina Rivera Garza évoque les cas de bilinguiste et de multilinguisme comme caractéristique de l'ère postmoderne, qui est « testigo plurivocal del deslizamiento humano sobre el planeta⁴⁹² ».

h. Entre continuité et discontinuité : les vases communicants :

Un autre procédé à la fois totalisant et fragmentaire utilisé par Enrigue et Bellatin est celui des vases communicants. Les vases communicants désignent plusieurs événements – en apparence – autonomes qui, par la narration, se croisent, se contaminent et se modifient en interagissant entre eux. Vargas Llosa propose une définition des vases communicants dans ses *Cartas a un joven novelista* (1997) :

Dos o más episodios que ocurren en tiempos, espacios o niveles de realidad distintos, unidos en una totalidad narrativa por decisión del narrador a fin de que esa vecindad o mezcla los modifique recíprocamente, añadiendo a cada uno de ellos una significación, atmósfera, simbolismo, etcétera, distinto del que tendrían narrados por separado.⁴⁹³

La confluence des événements vise à réunir des sections narratives juxtaposées, parallèles, jusqu'à recréer une réalité totale, plurielle. Les vases

⁴⁹² RIVERA GARZA Cristina, « Las aventuras de la escritora errante y el extraño caso de la vida acentuada y los dilemas siempre abiertos de la lengua postmoderna », in HEFFES Gisela, *Poéticas de los (dis)locamientos*, México : Literal Publishing, 2012, p. 94

⁴⁹³ VARGAS LLOSA Mario, *Cartas a un joven novelista*, Barcelona : Ariel-Planeta, 1997 (version électronique : p. 89)

communicants sont un procédé structurel préexistant au postmodernisme⁴⁹⁴, mais qui prit tout son sens à l'ère globale, où les individus se côtoient sans se rencontrer – surtout dans les mégaloïoles – et dont le destin est lié, entremêlé sans qu'ils ne le sachent.

Si l'esthétique de la totalité (« La escritura del Dios », selon Borges) se fonde sur une structure circulaire (retour au commencement), la métaphore, le symbole (« Le sens de l'allégorie est fini, celui du symbole est infini, inépuisable.⁴⁹⁵ »), les images totalisatrices (le labyrinthe, le cercle, la roue), un narrateur olympien et l'écho inter-, para-, et auto-textuel, l'esthétique de la détotalité, quant à elle, repose sur la métonymie, l'ellipse et la digression – qui interrompent le récit principal –, le fractionnement de l'espace textuel, l'allégorie, l'image, les incessants bonds spatiotemporels.

i. Entre brièveté et extension :

Le titre des romans de Bellatin sont souvent accompagnés d'un sous-titre, qui annonce d'emblée au lecteur le caractère didactique de l'ouvrage : *Perros héroes: Tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta perros Pastor Belga Malinois* (2003). La brièveté du titre est compensée par la longueur du sous-titre. Par ce biais, le paratexte présente métafictionnellement les deux piliers de l'écriture bellatinesque : la concision et la synecdoque (les mots revêtent une grande capacité d'évocation, sont polysémiques).

À la croisée de la brièveté et de l'extension, figure la notion d'« épaisseur ». La professeur Myrna Solotorevsky de l'Université de Jérusalem étudie l'épaisseur – ou les dimensions multiples – de l'écriture bolañesque, qui serait essentiellement constituée

⁴⁹⁴ Le roman *The wild palms – If I Forget Thee Jerusalem* (1939) de l'écrivain nord-américain William Faulkner atteste de la maîtrise de la technique des vases communicants au XX^{ème} siècle en narrant deux histoires, celle d'un amour adultère passionnel et celle d'un prisonnier condamné, dont la trame ne se rejoint pas, mais qui se complètent mutuellement.

⁴⁹⁵ TODOROV Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris : Seuil, 1977, p. 61

d'analepses, de prolepses, de récits oniriques et d'isotopies⁴⁹⁶. L'on pourrait également parler de « consistance » et de « matérialisation » des Bolaño par le biais de ces procédés.

j. Partout (cosmopolitisme moderne) et nulle part (déterritorialisation postmoderne) à la fois : le personnage, le narrateur, l'auteur ; la transnationalité :

Alors que le critique, philosophe, traducteur et écrivain français George Steiner avance que « cada lengua cristaliza la historia íntima, la cosmovisión específica de un Volk o nación⁴⁹⁷ », l'on constate que cette *nation* ou identité nationale (mexicaine ou chilienne) ou continentale (latino-américaine) ne transparait pas dans les écrits de Bellatin, Enrigue et Bolaño, qui se veulent au contraire « extraterritoriaux » ; à la fois plurinationaux (les personnages n'ont de cesse de se déplacer de par le monde) et a-identitaires/a-nationaux (les personnages tendent se sentir étranger(s) à tout lieu).

Bolaño reconnaît lui-même dans une interview qu'il n'est ni latino-américain, ni espagnol :

Yo he vivido muchos años en España. Yo aquí no me siento extranjero, eso sin ninguna duda. De hecho, cuando estoy en Latinoamérica todo el mundo me dice: "Pero si tú eres español", porque para ellos hablo como un español. Para un español, no. Un español ve claramente que yo soy un sudamericano. Y ese estar en medio, no ser latinoamericano ni español, a mí me pone en un territorio bastante cómodo, en donde puedo fácilmente sentirme tanto de un lado como de otro.⁴⁹⁸

L'écrivain se trouve à la croisée entre deux identités, qui font de lui à la fois une personne multiple et un fantôme, un orphelin, un *nobody*. Cette dualité (multiplicité/vacuité) est exprimée par le critique et éditeur catalan Ignacio Echevarría

⁴⁹⁶ SOLOTOREVSKY Myrna, « El "espesor escritural" en dos cuentos de Roberto Bolaño: "Últimos atardeceres en la tierra" y "Dentista" », *Revista Laboratorio*, 2010, n° 2

⁴⁹⁷ STEINER George, *Extraterritorial : Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*, Madrid : Siruela, 2002, p. 17

⁴⁹⁸ GRAS MIRAVET Dunia, « Entrevista con Roberto Bolaño », *Cuadernos Hispanoamericanos*, Octubre 2000, n° 604, p. 64

« el exilio es la figura épica de la desolación y de la vastedad⁴⁹⁹ ». La seule forme dissimulée de « patrie » chez Bolaño est en fin de compte l'écriture (le style, les références).

Álvaro Enrigue, quant à lui, reconnaît son appartenance à une tradition littéraire hispano-américaine, comme le souligne la journaliste culturelle mexicain Mary Carmen Sánchez Ambriz dans l'un de ses articles : « Es de los escasos jóvenes que cometieron a tiempo el afortunado parricidio: evitar que no quede ningún rastro de la literatura de la onda.⁵⁰⁰ » Malgré tout, l'héritage culturel qui transparaît dans les textes du Mexicain est parfois dépassé. Il est remis en question – sans pour autant être renié –, puisque « El autor logra alejarse en todo momento de la crónica general de su tiempo, del terrible costumbrismo e intrigas clasificadas.⁵⁰¹

Notons que les romans d'Enrigue ne répudient pas l'origine de l'auteur car ils se déroulent au Mexique, en balayant par ailleurs différentes périodes de l'histoire mexicaine. Le Mexique est donc le centre géographique référentiel autour duquel s'articulent les différents récits annexes/secondaires, qui se déroulent dans d'autres pays, qui mêlent diverses ethnies (grecque, palestinienne, chinoise, napolitaine, hindoue, rien que dans *Vidas perpendiculares*).

Au final, même si Bolaño et Enrigue ancrent leurs récits dans un Mexique bien défini, les personnages ne cessent de transiter, comme s'ils n'éprouvaient pas de sentiment d'appartenance à une « nation »⁵⁰². Dans son Discours de Caracas d'octobre 1999 suite à l'obtention du Prix Rómulo Gallegos pour son roman *Los detectives salvajes*, Bolaño renonce à toute « nationalité » et s'estime « citoyen de l'univers »,

⁴⁹⁹ ECHEVARRÍA Ignacio, *Desvíos, un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana*, Santiago de Chile : Universidad Diego Portales, 2007, p. 51

⁵⁰⁰ SÁNCHEZ AMBRIZ Mary Carmen, « Álvaro Enrigue. *Virtudes capitales* », *Siempre*, 21 mai 1998, p. 6-7

⁵⁰¹ SÁNCHEZ AMBRIZ Mary Carmen, « Álvaro Enrigue. *Virtudes capitales* », *Siempre*, 21 mai 1998, p. 6-7

⁵⁰² La nation est définie par Benedict Anderson comme « Une communauté politique imaginaire, et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine ».

Cf. ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national : Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris : La Découverte, 2002, p. 19

comme les personnages mexicains – pourtant plurinationaux – qui arpentent ses oeuvres :

[...] sabía que don Rómulo era venezolano y no colombiano. Lo que realmente significa poco, ser colombiano o ser venezolano [...] a mí lo mismo me da que digan que soy chileno, aunque algunos colegas chilenos prefieran verme como mexicano, o que digan que soy mexicano, aunque algunos colegas mexicanos prefieren considerarme español, o, ya de plano, desaparecido en combate, e incluso lo mismo me da que me consideren español, aunque algunos colegas españoles pongan el grito en el cielo y a partir de ahora digan que soy venezolano, nacido en Caracas o Bogotá, cosa que tampoco me disgusta, más bien todo lo contrario. Lo cierto es que soy chileno y también soy muchas otras cosas. [...] La patria de un escritor, dijo, es su lengua.

Face à la virtualisation du monde qui s'est opérée avec la prolifération des nouvelles technologies (la naissance d'une société « digitale »), la littérature perd son identité nationale, son caractère local et/ou national, pour s'effacer dans un espace flou, indéterminé, décentré, dépourvu de limites. Chez Bolaño, les espaces se ressemblent – que l'on soit en France, en Allemagne, en Italie, en France ou en Espagne – et ne sont pas décrits avec précision. Ils peuvent aussi bien renvoyer à n'importe quel lieu, comme s'ils revêtaient un caractère paradigmatique et universel.

Qu'il s'agisse d'un Jerónimo Rodríguez Loera qui se meut simultanément dans différents pays à travers ses « vies parallèles », de quatre professeurs qui parcourent le monde à la recherche d'un écrivain inaccessible, ou encore d'une Mongole qui arpente un désert féroce à la poursuite d'un chamelier chinois, le périple est au cœur des trois romans. Seulement, l'itinérance des personnages ne leur apporte pas de « substance identitaire ». En ce sens, ils sont à la fois partout (physiquement) et nulle part (identitairement).

Comment exprimer cette ambiguïté spatiale dans le texte ? À travers un symbole significatif : la frontière.

Dans la littérature postmoderne, l'espace joue un double rôle. Effectivement, non seulement il se définit lui-même (typographiquement, géographiquement), mais il définit aussi – et surtout – son corrélat, le temps. De plus, il éclaire des questions d'ordre métaphysique, telle la nature profonde de l'être humain, son identité.

Ferando Cabo Aseguinolaza formule ce constat de la façon suivante, en se référant au travail d'Appadurai :

[...] nos hallamos no sólo ante la descripción de un fenómeno, sino ante la introducción de una forma de pensamiento que se esfuerza por redefinir conceptos como el de identidad o lugar, adoptando una lógica fundamentalmente espacial –plasmada en el uso recurrente de palabras como *frontera*, *límite*, *umbral*, *solapamiento* [...].⁵⁰³

L'énumération de ces derniers substantifs reflète l'époque charnière, pleine d'incertitude(s) dans laquelle nous vivons, puisque les quatre termes renvoient à un entre-deux, à une démarcation floue. L'homme postmoderne apparaît alors comme indéterminé, incomplet, instable, voire inexistant.

Face à un genre, un style, une structure, des personnages, un temps qui appartiennent à un entre-deux, l'espace ne pouvait qu'être lui aussi limitrophe. L'auteur fait allusion à la frontière qui sépare le Mexique et les États-Unis (l'Arizona, le Texas) : « Vieron una bandera mexicana ondeando en el desierto, del otro lado de la reja. » (BOLAÑO, 2004, p. 435) Cette fascination pour le paysage frontalier rappelle *La frontera de cristal: una novela en 9 cuentos* (1995) de Carlos Fuentes, dont les sections se déroulent toutes entre le Mexique et les États-Unis.

Dans le cas de Bellatin, la frontière n'est ni spatiale ni temporelle. Elle est traitée à travers un lexique de la normalité et de l'anormalité : « las anomalías », « lo anormal », las características anómalas », « las peculiaridades », « los tullidos », « cojos, jorobados y tuertos », « la normalidad » (BELLATIN, 2000, p. 91).

k. La résolution des contraires ?

Dans la littérature postmoderne, les contraires s'affrontent, se côtoient et fusionnent alternativement. Et pour cause. La dualité se doit d'être conservée afin de représenter un monde (un être) justement partagé entre deux époques, deux visions, deux atmosphères, deux langues, deux tonalités, deux courants.

⁵⁰³ CABO ASEGUINOLAZA Fernando et CEBREIRO RÁBADE VILLAR María do, *Manual de teoría de la literatura*, Madrid : Castalia, 2006, p. 124

La fusion des contraires s'opère d'un point de vue linguistique (le spanglish), générique (l'autofiction) et structurel (les vases communicants), mais momentanément. Le chaos reprend vite le dessus.

L'élément clé de l'esthétique postmoderne, le fragment, permet selon Christian Godin de dépasser la contradiction dont il est à l'origine ; il devient surtotalisant. Effectivement, le fragment renvoie non seulement une image complète, « intacte » du monde qu'il reflète, mais en montre plus encore :

Les morceaux du miroir brisé ne contiennent pas moins de monde que le miroir intact. La totalité n'est pas exclue, mais dépassée [...] ⁵⁰⁴

[...] non seulement le fragment peut valoir pour le tout, mais il peut donner plus que le tout. ⁵⁰⁵

Par quelque bout qu'on le prenne, le fragment est inséparable de la visée du tout : ou bien il dit tout, et donc se substitue à ce tout et ne le nie pas, ou bien il se dépasse vers les autres fragments, ou vers l'œuvre à venir ou vers l'œuvre qui ne viendra pas ; ce sont toujours des ensembles englobants. ⁵⁰⁶

L'écrivain et philosophe français Jean-Paul Sartre soulignait déjà dans son essai *Critique de la raison dialectique*, publié en 1960, que « Le ressort de toute dialectique, c'est l'idée de totalité : les phénomènes n'y sont jamais des apparitions isolées ; lorsqu'ils se produisent ensemble, c'est toujours dans l'unité supérieure d'un tout et ils sont liés entre eux par des rapports internes ⁵⁰⁷ [...] ». Dans sa réflexion, il démontre que les contraires s'unissent pour exprimer le « tout ». C'est le cas de la dichotomie unité / pluralité.

⁵⁰⁴ GODIN Christian, *La totalité. La totalité réalisée : Les arts et la littérature*, Seyssel : Champ Vallon, 1997, Livres I, Volume 4, p. 118

⁵⁰⁵ GODIN Christian, *La totalité. La totalité réalisée : Les arts et la littérature*, Seyssel : Champ Vallon, 1997, Livres I, Volume 4, p. 121

⁵⁰⁶ GODIN Christian, *La totalité. La totalité réalisée : Les arts et la littérature*, Seyssel : Champ Vallon, 1997, Livres I, Volume 4, p. 122

⁵⁰⁷ SARTRE Jean-Paul, *Critique de la raison dialectique : Théorie des ensembles pratiques*, Paris : Gallimard, tome 1, p. 164

CONCLUSION GÉNÉRALE

Durant les trois années de mon doctorat, j'ai été amenée à rencontrer quelques difficultés dans l'élaboration de mon travail. La première est d'ordre documentaire. En effet, le corpus de ma thèse étant constitué d'auteurs de langue hispano-américaine, je n'ai pu consulter tous les ouvrages qui m'intéressaient. Certains d'entre eux s'avéraient uniquement disponibles dans des bibliothèques universitaires latino-américaines ou étasuniennes. J'ai pu m'en procurer quelques-uns par le biais de sites marchands. D'autre part, j'ai pu constater la carence de références théoriques des années 90 portant aussi bien sur la caractérisation de l'écriture de mes trois auteurs que sur la littérature dite de « transition ». Certainement par manque de recul, par proximité du sujet dans le temps.

D'un point de vue structural, mon plan a subi tant de modifications au cours de ces trois dernières années, que seule une de mes parties est restée inchangée. En outre, j'ai dû me conformer à une normatisation structurelle : l'élaboration d'une première partie théorique constituée de définitions, débats, critiques autour des notions-clés du sujet choisi. Cette première expérience de recherche théorique poussée m'a permis de maîtriser davantage l'objet de ma thèse et d'apprendre à me situer par rapport aux différents critiques.

Quant à mon expression, elle a également été mise à rude épreuve. Comme bon nombre de doctorants, j'ai rencontré un souci d'innovation. J'ai eu l'impression dans certains chapitres que je répétais inlassablement les mêmes termes, me trouvant à court de synonymes. La répétition engendra la frustration d'appauvrir mon discours et la pertinence de certains propos. L'autre défaut auquel j'ai été confronté est ma tendance à prolixité. Il m'a fallu raccourcir – voire tronquer – de nombreux paragraphes, supprimer des chapitres entiers. Cependant, j'ai pu observer que c'est grâce à un travail de réécritures successives que l'on progresse.

Ces difficultés de type documentaire, structurel et rhétorique présentent l'avantage de m'avoir initiée aux tâches passionnantes que sont la recherche et l'écriture dans le cadre d'un projet durable (de trois années) et aussi vaste que celui que j'ai choisi : l'esthétique de la littérature postmoderne latino-américaine.

Nous l'avons constaté à travers l'étude des œuvres de mon corpus, le roman est un genre à part entière, particulièrement adapté à l'esthétique postmoderne, puisqu'il n'obéit à aucune règle⁵⁰⁸. Par ailleurs, il est anticloisonnant et propice à l'hybridité : il englobe tous les genres inclassables et toutes les formes non romanesques, il s'inspire des autres genres (en créant des sous-genres romanesques) et inspire les autres genres. En ce sens, il est considéré par Bakhtine comme un genre *extensif*, dépourvu de limites (génériques, normatives, stylistiques, structurales...). Ce qui lui valut d'ailleurs le (sur)nom d' « archi-genre » ou de genre encyclopédique. Il est également modelable, façonnable, évolutif de par sa capacité à s'adapter à la société qui le produit. Le roman permet donc la pleine expression d'un monde multiple, mouvant et insaisissable. Ce potentiel générique explique l'inclination presque systématique des auteurs de l'ère globale pour le roman.

Peu à peu, c'est la littérature postmoderne (contemporaine latino-américaine et européenne) qui se dévoile et se définit à travers l'analyse de *Vidas perpendiculares* d'Álvaro Enrigue, de *Flores* de Mario Bellatin, et de *2666* de Roberto Bolaño. Leurs œuvres sont marquées par la pluralité des formes et des genres – par l'hybridité –, par le refus de la représentation – ou l'acceptation de l'incapacité à dépeindre le monde réel –, la détemporalisation (par une paralysie de l'instant, présente dans le monologue intérieur, l'évocation du souvenir, le rêve, ou par un flou temporel), l'intertextualité, l'autoréférentialité, l'absence d'aventures, de périls – en retraçant des destinées banales –, contrairement à la littérature classique, une tonalité pessimiste, l'évocation d'un monde opaque, indéchiffrable et obscur, la récurrence du thème de l'errance et l'absence de clôture.

La littérature postmoderne s'est peu à peu tournée vers l'insignifiance ; le détail. Le narrateur ne se focalise plus sur un personnage dont les aventures sont trépidantes, mais sur l'inconsistance, la vanité, la circularité de la vie de l'homme – qui

⁵⁰⁸ Le roman n'obéit à aucune règle dans la mesure où il n'a aucun ancêtre glorieux dans la littérature gréco-latine, donc aucune norme ni règle à suivre ou imiter. Il a d'ailleurs été un genre méprisé jusqu'au XVIII^{ème} siècle, car il était synonyme de bassesse et de frivolité.

représente tous les hommes. Cet intérêt porté à la bagatelle, à l'événement inconséquent, quelconque, voire dérisoire, apporte paradoxalement au récit du réalisme, et donc de la consistance.

En fin de compte, représenter le monde réel avec exactitude ne s'impose plus comme une nécessité de la littérature des années 1990-2010. Il s'agit simplement d'un objectif. D'ailleurs, les limites de la littérature – et plus particulièrement des mots (malgré leur polysémie ou leur portée métaphorique, allégorique, symbolique) – pour représenter la totalité (d'une scène, d'un être, d'une époque, d'une émotion) sont évoquées par le narrateur Jerónimo, devenu autodiégétique depuis la séquence 28 : « O termino aquí estas autobiografías acumuladas que no estoy seguro de que sirvan de nada porque además serían infinitas si fueran honestas y quisieran ser completas.⁵⁰⁹ » Pour lui, la finitude est un frein à la représentation de la totalité, qui est de surcroît associée à la vérité (de l'univers). La séquence 6 assumée par une jeune Mongole vivant dans le désert est le passage que choisit l'auteur pour aborder le problème de la restriction lexicale⁵¹⁰, marquée par la négation, pour retranscrire l'infinitude : « [...] la lengua *no* alcanza para liberar con claridad las *infinitas* variables que implica estar dándole vueltas a una cosa todo el día.⁵¹¹ » La langue, qu'elle soit orale ou écrite, est immatérielle, insubstantielle, et ne peut donc donner corps, « matérialiser » une idée, une pensée, une émotion – en la présentant sous tous les angles, dans toutes ses dimensions, avec toutes ses *variables*.

Contrairement à ce qu'annonce le préfixe *post-*, l'échantillon de littérature postmoderne composé de *Vidas perpendiculares*, *Flores* et *2666* ne rompt pas complètement – y a-t-il d'ailleurs déjà eu une rupture effective et totale en littérature,

⁵⁰⁹ ENRIQUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 211

⁵¹⁰ Selon, le vice-président de la Real Academia Española et professeur de philologie espagnole à l'université Carlos III, José Antonio Pascual, le DRAE répertorie 88 000 mots espagnols actuellement, dans une interview qu'il a donnée à *El País*. Bien que ce chiffre paraisse conséquent, il est fini, et impose donc une limite linguistique aux locuteurs.

Référence de l'entrevue : MANRIQUE SABOGAL Winston, « Lo que hay que saber del español », *El País*, 27 novembre 2010

Disponible à l'adresse suivante : http://elpais.com/diario/2010/11/27/babelia/1290820336_850215.html

⁵¹¹ ENRIQUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, p. 38

si tout texte n'est que réécriture d'une genèse ? – avec la littérature moderne (qui fleurit entre le dernier quart du XIX^{ème} siècle et le premier quart du XX^{ème} siècle). Les œuvres de Bolaño, de Bellatin et d'Enrique reprennent ainsi les caractéristiques modernistes, tels la subjectivité du « je » (une écriture psychanalytique rendue par le flux de conscience) – mais sans revendiquer sa rationalité, et en accentuant au contraire l'absurdité du monde qui l'entoure, et qui le gagne – ; la dimension cognitive et éducative du roman – pas sous une forme encyclopédique explicite, mais plutôt implicite à travers un jeu métafictionnel, référentiel avec le lecteur – ; le désir de mettre fin au chaos – non plus en introduisant un certain ordre dans le récit, mais en se contentant de le nommer et d'en souligner les causes et manifestations. Le postmodernisme subvertit les codes du modernisme, les détourne et se les réapproprie, en les adaptant à un contexte différent.

En revanche, la rupture est nette avec l'emploi d'un style ampoulé, le refus de la réalité quotidienne, l'exaltation de la beauté (plastique, chromatique, sensorielle, musicale), ou encore avec le culte voué à la perfection formelle, à l'harmonie structurelle, puisque les quatre Latino-américains revendiquent justement son contraire, soit un style hybride – à la fois riche en connotations et références, poétique, et populaire, très oral –, la description d'un univers défailant, en crise, abominable, à travers ses représentants synecdotiques (les habitants, les personnages), et la prédilection pour le morcellement formel.

À l'époque postmoderne, nous remarquons que la totalité passe principalement par la dislocation, par une esthétique de l'« éclatement », de la fragmentation, qui n'est autre que le reflet d'un monde désagréé. C'est cette esthétique qu'étudie l'écrivain et professeur de l'Université de Rice (Houston) Gisela Heffes dans *Poéticas de los (dis)locamientos* (2012). Mais comment le fragment (ce qui est incomplet, une forme de non-totalité) peut-il représenter le tout (ce qui est complet, achevé) ?

C'est ce que suggère justement Christian Godin à travers l'assertion suivante : « [...] [La] non-totalité, que ce soit sous la forme de l'absence ou du fragment, loin de représenter la négation de la totalité, la manifeste et la constitue.⁵¹² » En réalité, ce procédé de totalisation par le peu existe déjà en poésie, en ce que le mot, par le biais d'une métonymie, d'une métaphore, d'une comparaison, d'une synecdoque, d'une dilogie, connote la multiplicité, la pluralité. À l'époque postmoderne, les romanciers utilisent sans restriction le pouvoir de suggestion, d'analogie, de référence – l'hyper-, l'auto- ou l'inter-textualité –, d'évocation, et d'induction (d'universalisation) de la poésie. De cette façon, un mot renvoie à plusieurs œuvres, mots (polysémie), à un style, un auteur, un courant, une école. Le roman postmoderne est donc constitué par un réseau de références. En lui se fondent, se « connectent » diverses œuvres jusqu'à donner naissance à des miscellanées.

La totalité, peut-elle se cristalliser dans un (seul) roman ? Non. Effectivement, rien ne peut (re)créer, (re)présenter la totalité, la réalité dans son ensemble. En revanche, la littérature postmoderne tente de suppléer à ses failles, manques en ayant recours aux techniques empruntées par les autres arts (tels la littérature, le cinéma, la photographie).

On perçoit une incapacité du roman à trouver un nouveau mode d'expression – il ne fait que s'approprier et usurper les codes d'expression d'autres arts ou de la littérature antérieure – et à représenter, cristalliser, figer (telle une photo) le monde, à dire la totalité. L'on peut alors être amené à nous demander si le roman a véritablement évolué depuis le XX^{ème} siècle ? Ne s'est-il pas simplement « adapté » aux changements de la société ? Ne sommes-nous pas condamnés à une littérature circulaire, en ce que le terme « modernité », synonyme d' « innovation », renvoie au terme « rénovation », et non « réinvention » ?

⁵¹² GODIN Christian, *La totalité. La totalité réalisée : Les arts et la littérature*, Seyssel : Champ Vallon, 1997, Livres I, Volume 4, p. 346

Finalement, le défi du roman total postmoderne ne consiste pas à « inventer ce qui va être, mais [à] trouver un style pour ce qui est⁵¹³ ». Par cette assertion, Gaëtan Picon évoque la fonction mimétique de l'écriture, qui doit s'adapter à un contexte, être en adéquation avec ce dernier. C'est pourquoi tous les styles ne peuvent représenter une même époque. Jean-François Lyotard souligne l'absence d'innovation(s) durant la période postmoderne, considérée à tort comme un âge nouveau, puisqu'elle s'inspire de la modernité : « La postmodernité n'est pas un âge nouveau, c'est la réécriture de quelques traits revendiqués par la modernité [...] »⁵¹⁴. « Nouvelle ère » n'est donc pas systématiquement synonyme de création, de nouveauté, de changement, d'invention – et moins encore en littérature –, mais d'hybridation, de *collage*.

Effectivement, malgré l'interculturalité – ou plutôt les interculturalités – qui président l'ère globale, François Laplantine et Alexis Nouss constatent que « la confrontación y el diálogo » sont au cœur de la culture postmoderne, aux côtés de « la fusión, la cohesión, la ósmosis »⁵¹⁵. L'hybridité de la fin du XX^{ème} siècle et du début du XXI^{ème} siècle se caractérise donc par un double mouvement de syncrétisme (fusion) et de scission (fragmentation) – qui passe par la remise en question, la comparaison des matériaux empruntés et rassemblés.

Le contexte social (et ses codes sociaux) agit sur l'imaginaire de l'écrivain, qui en fin de compte tente de représenter un modèle réduit de cet imaginaire. Si à chaque nouvelle période correspondent, non plus des codes sociaux, mais des codes rhétoriques/littéraires différents, cela explique le fait que le contexte conditionne la forme d'une œuvre.

Tout comme l'Histoire, la littérature est contradictoire. Elle alterne entre tradition et modernité, modernité et postmodernité, fiction et réalité, jusqu'à les faire

⁵¹³ PICON Gaëtan, « Ce que furent les lettres en 1957 », *Les Nouvelles littéraires*, 9 janvier 1958

⁵¹⁴ LYOTARD Jean-François, « Réécrire la modernité », *Les Cahiers de Philosophie*, Lille, 1988, n° 5, p. 202-203

⁵¹⁵ LAPLANTINE François et NOUSS Alexis, *Le métissage*, Paris : Dominos, 1997, p. 14

fusionner. Le roman de l'ère globale est donc celui du paradoxe et de l'hybridité (la tentative de résolution de ce dernier).

Le début du XXI^{ème} siècle marque le triomphe du fragment sur la totalité, de la fragmentation sur la totalisation, face à la nécessité de dire l'ineffable, le chaos et le déclin de la société postmoderne, de dresser le portrait de l'homme, dans sa nature/réalité la plus profonde, la plus universelle (par le biais de la synecdoque) ; à la conscience de l'impossibilité de fournir un modèle complet, de dépeindre la complexité du monde (irreprésentable) ; à un refus de la clôture et à une résignation à la parcellisation ; à l'existence/la revendication d'un monde non unitaire, insaisissable, incohérent, non harmonieux et à un refus du mimétisme, de l'univocité, de la cohérence. Tout cela, en conservant paradoxalement le dessein – et le défi – (divin et irréalisable) de tout dire, réunir, comme moteur de toute création artistique. La littérature ne peut « totaliser », unifier ce qui est « éclaté », parcellisé et ne peut décrire l'incohérence, le non-sens du monde que par l'emploi de formes non totalisantes.

Aussi utopique soit-il, le dessein d'élaborer une œuvre « totale » ne disparaît pas en Amérique Latine. D'ailleurs, en février 2012, l'un des créateurs du Crack, Pedro Ángel Palou, affirmait encore dans une interview avec le chercheur espagnol Tomás Regalado López :

Todavía creo en la novela total, creo en la novela que te engatusa, que te suspende, el famoso *suspension of disbelief* que desde la temporalidad suspende tu temporalidad, suspende tu referencialidad a la vida cotidiana; durante el tiempo de la lectura de la novela sólo quieres estar en el universo creado por esa novela. Las estrategias para esto han sido tan variadas a lo largo de la tradición, incluso en este género tan corto en la historia de las letras, que no hay una forma de novela total y el mismo concepto de novela total está sólo ligado a una época de la tradición novelística. Creo que todavía se puede aprender a escribir, a través de la propia creación, una novela que sea en sí misma novedosa; la propia palabra *novela* es eso, novedad en su forma de narrar, una novela que concibe su propia teoría de la novela, para mí eso es la novela total más allá de la totalización.⁵¹⁶

⁵¹⁶ REGALADO LÓPEZ Tomás, « « Todavía creo en la novela total »: Una conversación con Pedro Ángel Palou », *Letralia*, Cagua (Vénézuéla), 20 février 2012, n° 261

La prédilection pour une esthétique du fragment permet simultanément de représenter le temps qui s'écoule (le direct) ; de donner du volume, du relief, de la consistance, de la matérialité au personnage (en 3D), à travers différents angles décupler les connaissances (citations, références littéraires) – en ce que le roman n'est autre qu'une synecdoque de tout le savoir, de tous les livres – ; reproduit un monde qui se détruit, se dégrade, se désintègre. La crise du monde des années 1990-2010 a été le motif de la naissance d'un Roman Nouveau, polymorphe, qui témoigne de l'adaptabilité, malléabilité du genre romanesque en fonction du contexte.

Nous avons observé que la dichotomie totalité/détotalité régissait l'esthétique, la narration, la thématique, l'atmosphère, l'espace et le temps des œuvres postmodernes, mais elle affecte également leur structure. Ainsi, si l'auteur tente de créer une unité à travers la somme de ses écrits, paradoxalement, il empêche, freine le processus de totalisation en dissimulant au public (lecteur/spectateur) une partie de son Œuvre (brouillons, suite, articles) – qui sera le plus souvent publiée posthumément. C'est une stratégie employée par Bolaño, qui n'a pas fait paraître de son vivant les recueils de nouvelles inachevées de *El secreto del mal* (2007), *Diario de bar* (2006) ou *El gaucho insufrible* (2003), ni les romans *2666* (2004), *El Tercer Reich* (2010), *Los sinsabores del verdadero policía* (2011), ni même le recueil de poèmes *La Universidad Desconocida* (2007).

De même, la narration opère un double mouvement dans *Vidas perpendiculares*. Si d'un côté la structure linéaire et monodiegétique vole en éclats et se constitue de particules disparates juxtaposées, de l'autre, le penchant du narrateur pour la synthétisation dénote une visée unitarisante. Éparpillement et réunion sont deux concepts qui ne cessent de se heurter l'un à l'autre.

Totalité et dislocation (fragmentation) sont-elles deux esthétiques, deux visées incompatibles, deux versants dissociables d'une même réalité ? Nous pouvons conclure que non. Au contraire, ces deux notions se complètent. L'éclatement permet de pallier les failles d'une représentation unitaire de la totalité. La littérature postmoderne est un exemple de fusion. Elle dépasse les dichotomies qui la divisaient et limitaient : totalisation/détotalisation, roman/poésie, dépuration stylistique/oralité,

héritage/innovation, nationalisme/déterritorialisation. Elle devient alors *transmoderne*, *transgénérique*, hybride, *tranhistorique* et *transterritoriale*.

Parallèlement à la naissance d'une littérature *transmoderne* s'amorce un processus de *transnationalisation*. Effectivement, les trois auteurs qui nous intéressent, Bellatin, Bolaño et Enrigue, ne s'identifient pas exclusivement, comme dans le passé, à une littérature en langue nationale, ni même continentale (latino-américaine), mais dans un esprit plus « global », à une littérature en langue espagnole. La localité dépeinte par les auteurs du *boom* – basée sur l'exotisme – a subi une démythification dès la fin du XX^{ème} siècle. Cela correspond d'ailleurs à une crise de la question nationale, qui fera l'objet d'une reformulation de la part des écrivains de l'ère globale.

On est en mesure de se demander si avec le fragment nous assistons à la mort de l'art. Une question que se pose Christian Godin dans *La Totalité* (1997) :

En regard du tout considéré comme le mode nécessaire de la manifestation de l'art, le fragment peut n'apparaître que comme le signe tragique de son échec et de sa mort.⁵¹⁷

[...] une œuvre d'art accomplie est toujours fragmentaire au regard de la nature.⁵¹⁸

[...] le fragment est l'irruption de la mort dans l'œuvre [...] ⁵¹⁹

Le fragment – par sa capacité d'évocation et sa polysémie – s'avère être l'une des seules manières de dépasser les limites auxquelles se confronte la prose et à se montrer apte à recomposer, représenter la réalité – et plus encore à une époque où tout est divisé, morcelé, fractionné, brisé, où rien n'est unifié/unité.

Toute œuvre est un plagiat, en tant qu'elle puise dans d'autres œuvres les thématiques, les genres, les procédés rhétoriques, la structure, la tonalité, puis les

⁵¹⁷ GODIN Christian, *La totalité. La totalité réalisée : Les arts et la littérature*, Seyssel : Champ Vallon, 1997, Livres I, Volume 4, p. 115

⁵¹⁸ GODIN Christian, *La totalité. La totalité réalisée : Les arts et la littérature*, Seyssel : Champ Vallon, 1997, Livres I, Volume 4, p. 117

⁵¹⁹ GODIN Christian, *La totalité. La totalité réalisée : Les arts et la littérature*, Seyssel : Champ Vallon, 1997, Livres I, Volume 4, p. 125

applique, les adapte, les modèle, les transforme pour produire une nouvelle œuvre hybride, synchrétique (totale ?) :

En una novela, la procedencia de los materiales de creación importa menos que el uso que haga de ellos el autor; todo depende del provecho que les saque, pues en la creación literaria el fin justifica los medios.⁵²⁰

Et c'est justement plagier avec brio que parviennent à faire Bellatin, Bolaño et Enrigue. Plagier en transcendant.

La littérature latino-américaine existe-t-elle encore ? A-t-elle sa place dans un monde globalisé, mondialisé ? Le Mexicain Pedro Ángel Palou tente de répondre à cette question en critiquant Jorge Volpi dans l'une de ses interviews pour *Letralia*. Pour lui, c'est à l'auteur – hispano-américain – que revient la responsabilité de laisser dans son œuvre l'empreinte d'un héritage littéraire latino-américain, puisque rien ne s'écrit *ex libris* :

Jorge Volpi ha sostenido en su último libro de ensayos [*El insomnio de Bolívar. Cuatro ensayos intempestivos sobre América Latina*] algo que yo rebato, yo no estoy de acuerdo con su postura, algo que hasta cierto punto es una consecuencia lógica de algunos de los postulados del Crack: que ya no existe la literatura latinoamericana, que Roberto Bolaño es el último representante de la literatura latinoamericana, que ya no se escribe desde una literatura nacional, jugando con los términos de Franco Moretti y de Pascal Casanova. Yo creo que sí se escribe todavía desde una tradición literaria, y que se escoge también a los escritores con los que uno comparte, a los antecesores, a los abuelos literarios en función de una tradición.⁵²¹

Les trois auteurs de mon corpus sont loin de rompre avec leur héritage littéraire. Ils le revendiquent au contraire à travers leurs interviews, leur esthétique, et leurs personnages.

Dans ce travail sur la littérature antitotale et éclatée au tournant du XXI^{ème} siècle, certains concepts liés étroitement à postmodernités n'ont pu être traités, tel le postcolonialisme. Au discours profolklorique, unificateur, nationaliste, populaire,

⁵²⁰ VARGAS LLOSA Mario, *Carta de batalla por Tirant lo blanc*, Bogotá : Seix Barral Biblioteca Breve, 1991, p. 29

⁵²¹ REGALADO LÓPEZ Tomás, « “Todavía creo en la novela total”. Una conversación con Pedro Ángel Palou », *Cagua : Letralia*, 20 février 2012, Année XVI, n° 261

exotique⁵²², s'est substitué un discours anational, aterritorial – ou plutôt pluriterritorial, aidentitaire, anational. Les dialectiques traditionnelles se sont également effacées progressivement. Désormais, le centre (*lo global*) ne s'oppose plus à la périphérie (*lo local*)⁵²³, le colonisateur ne s'oppose plus au colonisé. Les frontières, les limites s'abolissent pour laisser place à un monde soit uniformisé, soit indéterminé, indéfinissable. Dans un cas comme dans l'autre, c'est l'absence d'identité qui culmine. La *maison* est dès lors dépourvue de toute revendication national(ist)e, patriotique, territoriale, menant ainsi l'auteur à s'interroger sur le concept des origines, des racines (existent-elles ?, sont-elles liées à un lieu ?). Parallèlement, avec la globalisation, les cultures se mêlent, circulent et fusionnent, pour donner naissance à des cultures

⁵²² L'Argentin Cortázar constate lui-même avec réjouissance le passage d'une littérature soumise au dictat européen, qui exigeait des auteurs latino-américains l'exaltation d'un cadre exotique et pittoresque, à une littérature « authentique », nationale et libre : « [...] la literatura latinoamericana actual más viva y más fecunda es una literatura que ya no necesita la protección o la etiqueta de lo típico, de lo pintoresco, de lo parroquial en cualquiera de sus formas, sino que posee fuerza y experiencia suficientes para mostrar sus inconfundibles orígenes y raíces sin tener que refugiarse en una temática exclusivamente nacional o regional. [...] Se ha pasado afortunadamente de una etapa en la que nuestros libros se leían aquí como literatura exótica, interesante solamente en la medida en que producía las mismas sensaciones placenteras de un viaje turístico y por lo tanto superficial a regiones tropicales o zonas indígenas, a una nueva etapa en la que nuestra literatura es comprendida cada vez más desde adentro, desde sus raíces auténticas. »

Cf. CORTÁZAR Julio, « La literatura latinoamericana a la luz de la historia contemporánea », *Revista de literatura hispánica*, automne-printemps 1979, n° 10, article 3

Les figures éminentes du courant littéraire hispano-américain McOndo, Alberto Fuguet et Sergio Gómez, dont le manifeste est incarné par l'anthologie du même nom – *McOndo* (1996) –, rejetaient également tout vestige de réalisme magique (ce qu'il appellent « esencialismos reduccionistas », en se référant à l'exotisme, le folklore qui imprégnaient les récits du *boom*) dans la littérature postmoderne : « No desconocemos lo exótico y variopinto de la cultura y costumbres de nuestros países, pero no es posible aceptar los esencialismos reduccionistas, y creer que aquí todo el mundo anda con sombrero y vive en árboles. Lo anterior vale para lo que se escribe hoy en el gran país McOndo, con temas y estilos variados, y muchos más cercano al concepto de aldea global o mega red. » Une réalité non magique, plus en accord avec le sérieux qu'exige la société actuelle, a substitué une réalité édulcorée.

Cf. FUGUET Alberto et GÓMEZ Sergio, « Presentación del País McOndo », in *McOndo*, Barcelona : Grijalbo-Mondadori, 1996, 262 p.

⁵²³ Dans la littérature postmoderne, l'*opposition* est remplacée par la *fusion*. Aussi, les concepts de localisation et de globalisation se marient pour créer ce que Roland Robertson fut le premier à nommer *glocalisation* dans « Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad » (2003). La glocalisation peut s'appliquer à la littérature pour désigner à travers un fait survenu à l'échelle locale (individuelle) une pensée globale (universelle). La localité repousse alors ses frontières, notamment à l'époque de la littérature digitale, et s'ouvre à la globalité. À ce sujet, le critique et traducteur madrilène Manuel Arranz conclut : « hoy todo es global [...] Hasta el término local es global. »

Dans ARRANZ Manuel, « La literatura entra al trapo », in AGUIAR Fernando et al., *Entre líneas. Ensayos sobre literatura y sociedad*, Madrid : CSIC, 2012, p. 166

plurielles et hybrides, et par conséquent, impossibles à définir ou rattacher à une nation, un pays, une région.

Que devient un roman à l'époque postmoderne, si ce n'est un genre qui accueille tous les genres et sous-genres littéraires, tout en introduisant une critique, comme le notifie Álvaro Enrígue (« A mí sólo me interesa escribir novelas en las que se cuestiona el género.⁵²⁴ »), ou encore Carlos Fuentes dans sa *Geografía de la novela* (1993) :

Más que una respuesta, la novela es una pregunta crítica acerca del mundo, pero también acerca de ella misma. La novela es, a la vez, arte del cuestionamiento y cuestionamiento del arte. No han inventado las sociedades humanas instrumento mejor o más completo de crítica global, creativa, interna y externa, objetiva y subjetiva, individual y colectiva, que el arte de la novela. Pues la novela es el arte que gana el derecho de criticar al mundo sólo si primero se critica a sí misma.⁵²⁵

C'est cette dimension critique introduite par une réflexion sur le monde, l'état de la littérature et le processus d'écriture (métafiction) qui permet indéniablement au roman – comme au lecteur – de s'enrichir et d'évoluer.

Mario Bellatin, Roberto Bolaño et Álvaro Enrígue se situent à la croisée entre deux littératures : la littérature traditionnelle et la littérature postmoderne – dans laquelle ils s'inscrivent thématiquement, esthétiquement et structurellement. Ils adoptent la posture d'un écrivain contestataire, rebelle, qui subvertit les canons littéraires tout en se les réappropriant. Ceci explique leur attrait pour un procédé à la fois totalisant – dans sa dimension métaphorique ou synecdotique – et détotalisant – dans son incomplétude : le fragment.

Le corpus que j'ai choisi pour réaliser cette thèse, de par sa limite quantitative, ne m'a pas permis de traiter toutes les aires géographique de l'Amérique hispanique ni d'aborder tous les aspects de l'œuvre postmoderne.

⁵²⁴ FRIERA Silvina, « Quería trabajar en el límite de la novela », *Página/12*, 10 décembre 2013

⁵²⁵ FUENTES Carlos, *Geografía de la novela*, México : Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 31

Pour m'approcher de cet idéal, je souhaiterais vivement étendre mes recherches à un ensemble d'auteurs plus vaste et hétérogène pour constituer un échantillon plus représentatif de la littérature postmoderne. Par ailleurs, il me semblerait intéressant de travailler en collaboration avec d'autres chercheurs issus d'aires linguistiques différentes (française, anglo-saxonne, nippone...) tentant également d'ébaucher les contours théoriques de la prose postmoderne. De ce travail commun, nous pourrions espérer voir se dégager un patron de la poétique des années 1990-2015 basé sur une analyse comparative.

Le fait de réfléchir sur le présent, surtout lorsque l'on vit dans une période de grands changements comme la nôtre, implique que l'on se projette tôt ou tard dans le temps. Les auteurs postmodernistes – et les critiques littéraires avec eux – sont donc amenés à se poser les questions suivantes, auxquelles ils répondront au travers de leurs ouvrages ou de leurs entrevues : Vers quoi nous dirigeons-nous ? Sur quoi débouchera la postmodernité, la phase d'incertitude, de chaos, de crise des années 2010-2020 ? Sur un retour à l'ordre ? Plus qu'une phase de transition, la postmodernité ne serait-elle pas le reflet d'une société en pleine mutation, soit un processus en cours ? À mon sens, le roman du futur tendra chaque fois davantage vers l'interdisciplinarité, l'hybridité stylistique et générique, la plurispatialité, la multitemporalité, jusqu'à donner possiblement naissance à une œuvre à la visée toujours plus totalisante, dont les procédés refléteront la cosmovision de l'auteur et s'adapteront au nouveau contexte. Seul le temps nous dévoilera ce que nous réserve la littérature des années 2015-2025.

Bibliographie

I. Corpus :

1) Corpus littéraire de base :

BELLATIN Mario, *Flores*, Barcelona : Anagrama, 2004, 120 p.

BOLAÑO Roberto, *2666*, Barcelona : Anagrama, 2004, 1125 p.

ENRIGUE Álvaro, *Vidas perpendiculares*, Barcelona : Anagrama, 2008, 234 p.

2) Autres œuvres des auteurs du corpus de base consultées :

a. Fictions

BELLATIN Mario, *Gallinas de madera*, México : Sexto Piso, 2013, 147 p.

BELLATIN Mario, *El arte de enseñar a escribir*, México : FCE : Escuela Dinámica de Escritores, 2006, 207 p.

BELLATIN Mario, *El libro uruguayo de los muertos: pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*, Barcelona : Sexto Piso, 2012, 276 p.

BELLATIN Mario, *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelona : Anagrama, 2005, 134 p.

BELLATIN Mario, *Pájaro transparente*, Buenos Aires : Mansalva, 2006, 124 p.

BELLATIN Mario, *Salón de belleza*, Barcelona : Tusquets, 2000 (première édition : 1994), 74 p.

BELLATIN Mario, *Obra reunida*, México : Alfaguara, 2005, 528 p.

BOLAÑO Roberto, *Amberes*, Barcelona : Anagrama, 2002, 128 p.

BOLAÑO Roberto, *El secreto del mal*, Barcelona : Anagrama, 2007, 182 p.

BOLAÑO Roberto, *Entre paréntesis*, Barcelona : Anagrama, 2008 (première édition : 2004), 366 p.

BOLAÑO Roberto, *Estrella distante*, Barcelona : Anagrama, 1996, 160 p.

BOLAÑO Roberto, *Llamadas telefónicas*, Barcelona : Anagrama, 1997, 208 p.

BOLAÑO Roberto, *Los detectives salvajes*, Barcelona : Anagrama, 1998, 609 p.

BOLAÑO Roberto, *Nocturno de Chile*, Barcelona : Anagrama, 2000, 150 p.

BOLAÑO Roberto, *Putas asesinas*, Barcelona : Anagrama, 2006 (première édition : 2001), 225 p.

BOLAÑO Roberto, *La literatura nazi en América*, Barcelona : Seix Barral, 1996, 237 p.

ENRIGUE Álvaro, *Decencia*, Barcelona : Anagrama, 2011, 228 p.

ENRIGUE Álvaro, *Hipotermia*, Barcelona : Anagrama, 2005, 187 p.

ENRIGUE Álvaro, *El cementerio de sillas*, Madrid : Lengua de Trapo, 2002, 314 p.

ENRIGUE Álvaro, *La muerte de un instalador*, Barcelona : Mondadori, 2008 (première édition : 1996), 137 p.

ENRIGUE Álvaro, *Muerte súbita*, Barcelona : Anagrama, 2013, 264 p.

b. Anthologies éditées

BELLATIN Mario, *Obra reunida*, México : Alfaguara, 2013, 632 p.

3) Œuvres d'autres auteurs de fictions consultées :

II. Auto-situation des auteurs littéraires :

1) Autres entrevues des auteurs :

MARISTAIN Mónica, *La última entrevista a Roberto Bolaño y otras charlas con grandes autores*, México : Axial, 2010, 318 p.

III. Outils d'analyse littéraire :

1) Encyclopédies, dictionnaires et anthologies :

REY Alain, *Le petit Robert des noms propres*, Paris : Le Grand Livre du Mois, Paris : Le Robert, 2006, 2525 p.

REY Alain et REY-DEBOVE Josette, *Le grand Robert des noms propres : dictionnaire universel alphabétique et analogique des noms propres*, Paris : Le Robert, 1992, 5 Volumes, 3403 p.

2) Histoire et théorie(s) de la littérature et des arts :

a. Ouvrages

ARISTOTE, *Poétique* / traduit du grec par Jules Barthélemy-Saint-Hilaire, Paris : Ladrance, 1838, Version électronique en ligne

http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/-384_-322,_Aristoteles,_Poetique,_FR.pdf

AUBAGUE Laurent, FRANCO Jean et LARA-ALENGRIN Alba, *Les littératures d'Amérique latine au XX^{ème} siècle : une poétique de la transgression ?*, Paris : L'Harmattan, 2009, 438 p.

AUBRY Danielle, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Bern : P. Lang, 2006, 244 p.

AGUIAR E SILVA Vitor Manuel de, *Teoría de la literatura*, Madrid : Gredos, 1982 (première édition : 1972), 567 p.

ALTER Robert, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley : Université de Californie, 1975

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 2011 (première édition : 1978), 492 p.

BAL Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)* / traduit du néerlandais par Javier FRANCO, Madrid : Cátedra, 2009, 164 p.

BALLÓ Jordi et PÉREZ Xavier, *Yo ya he estado aquí: ficciones de la repetición*, 2005, Barcelona : Anagrama, 302 p.

BARRERA Trinidad (sous la dir. de), *Historia de la literatura hispanoamericana – Tomo III – Siglo XX*, Huertas : Cátedra, 2008, 1040 p.

BARRÈRE Jean-Bertrand, *La Cure d'amaigrissement du roman*, Paris : Albin Michel, 1964, 119 p.

BARTHES Roland, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris : Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 2008 (première édition : 1980), 192 p.

BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris : Seuil, 1973, 105 p.

BARTHES Roland, « Littérature et méta-langage », in *Essais critiques*, Paris : Seuil, 1964, p. 106-108

BAUDRILLARD Jean, *El complot del arte: Ilusión y desilusión estética* / trad. du français par Irene Agoff, Buenos Aires : Amorrortu, 2006, 132 p.

BEAUJOUR Michel, *Miroirs d'encre : Rhétorique de l'autoportrait*, Paris : Seuil, 1980, 375 p.

BECKER Colette *et al.*, *Le Roman*, Rosny : Bréal, 2000, 383 p.

BELLINI Giuseppe, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid : Castalia, 1997, 804 p.

BRAVO Federico, *La fin du texte*, Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux (PUB), 2011, 460 p.

BUTOR Michel, *Essais sur le roman*, Paris : Gallimard, 2003 (première édition : 1969), 196 p.

CABO ASEGUINOLAZA Fernando et CEBREIRO RÁBADE VILLAR María do, *Manual de teoría de la literatura*, Madrid : Castalia, 2006, 429 p.

CALVINO Italo, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Paris : Seuil, 1981 (première édition : 1979), 283 p.

CARPENTIER Alejo, *De lo real maravilloso americano*, México D. F. : UNAM, 2004 (première édition : 2003), 44 p.

CLERC Jeanne-Marie, *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain : écriture du visuel et transformations d'une culture*, Berne, Francfort-s. Main, Nancy, 1984, 472 p.

DUPEYRON-LAFAY Françoise, *Le livre et l'image : dans la littérature fantastique et les œuvres de fiction*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2004, 280 p.

ECO Umberto, *L'Oeuvre ouverte*, Paris : Seuil, 1965, 317 p.

ECO Umberto, *Le Nom de la Rose* / traduit de l'italien par Jean-Noël Schifano, Paris : B. Grasset, 1990 (première édition originale : 1980), 548 p.

ECO Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur* / traduit de l'italien par Myriem BOUZAHER, Paris : Grasset, 1985, 318 p.

ESTEBAN Ángel, *Introduction à la littérature hispano-américaine*, Paris : Ellipses, 2000, 128 p.

EZQUERRO, Milagros. *L'hybride : cultures et littératures hispano-américaines*. Paris : Indigo, 2005, 272 p.

Disponible à cette adresse au format électronique : <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/HybrideWEB.pdf>

FLETCHER John et BRADBURY Malcolm, « The Introverted Novel », in FLETCHER John et BRADBURY Malcolm, *Modernism*, Harmondsworth : Penguin, 1976, p. 394-415

FRIEDMAN Norman, « Point of view in fiction » (Chapitre 8), in *Form and meaning in fiction*, Athènes : University of Georgia Press, 1975, 420 p.

Disponible à cette adresse au format électronique :
<http://theconstantpen.blogspot.fr/p/friedman-on-point-of-view-part-2.html>

GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Paris : Seuil, 2007, 435 p.

GENETTE Gérard, *L'Œuvre de l'art*, Paris : Seuil, 1991, 300 p.

GENETTE Gérard, *L'Œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance*, Paris : Seuil, 1994, 299 p.

GENETTE Gérard, *Métalepse : De la figure à la fiction*, Paris : Seuil, 2004, 131 p.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982, 573 p.

GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris : Seuil, 1987, 432 p.

GERCHUNOFF Alberto, *Retorno a don Quijote*, Buenos Aires : Sudamericana, 1951, 102 p.

Disponible à cette adresse au format électronique :
<http://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=713,821,1,1,713>

HAMON Philippe, *Imageries : littérature et image au 19^e siècle*, Paris : Corti, 2001, 315 p.

HEFFES Gisela, *Poéticas de los (dis)locamientos*, México : Literal Publishing, 2012, 300 p.

HURSON Didier, *Les mystères de Goethe : l'idée de la totalité dans l'œuvre de Johann Wolfgang von Goethe*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2003, 383 p.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1978, 305 p.

JIMÉNEZ AGUIRRE Gustavo, *Una selva tan infinita: la novela corta en México, 1872-2011*, México, UNAM, 2011, Volume 1, 311 p.

JIMÉNEZ AGUIRRE Gustavo, *Una selva tan infinita: la novela corta en México, 1872-2011*, México, UNAM, 2011, Volume 2, 404 p.

JUAN-NAVARRO Santiago, *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*, Valence : Université de Valence, 2002, 252 p.

KAYSER Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria* (titre original : *Das sprachliche kunstwerk ; eine einföhrung in die literaturwissenschaft*), Madrid : Gredos, 1985 (première édition originale : 1948), 594 p.

KORZILIUS Jean-Loup, *Art et littérature : le voyage entre texte et image*, Amsterdam : Rodopi, 2006, 314 p.

KUNDERA Milan, *El arte de la novela*, Barcelona : Tusquets, 1994 (première édition : 1986), 181 p.

LACQUE-LABARTHE Philippe et NANCY Jean-Luc, *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris : Seuil, 1978, 444 p.

LEPALUDIER Laurent, *Métatextualité et métafiction, Théories et analyses*, Rennes, Presses

Universitaires de Rennes, 2002, 218 p.

LORENZANO Sandra, *Pasiones y obsesiones: secretos del oficio de escribir*, México, Universidad del Claustro de Sor Juan, 2012, 226 p.

LUKÁCS György, *La Théorie du roman* / trad. de l'allemand par Jean Clairevoye, Paris : Gallimard, 1989, 197 p.

MATHET Marie-Thérèse, *L'incompréhensible : Littérature, réel, visuel*, Paris : L'Harmattan, 2003, 412 p.

MORA Vicente Luis, *El lectoespectador: Deslizamientos entre literatura e imagen*, Seix Barral, 2012, 272 p.

MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires : mises en scènes modernes de l'auteur*, Genève : Slatkine érudition, 2007, 210 p.

MORIN Edgar, *La Méthode : 1. La Nature de la nature*, Paris : Le Seuil, 2008 (première édition : 1977), Tome 1, 416 p.

NAVARRO Santiago Juan, *Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana*, València : Universidad de Valencia, 2002, 247 p.

ORTEL Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie : Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 2002, 382 p.

PAZ Octavio, *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*, México : FCE, 1986 (première édition : 1956), 305 p.

PAZ Octavio, *Los signos en rotación*, Madrid : Fórcola, 2011 (première édition : 1965), 74 p.

PICON Gaëtan, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris : Gallimard, 1960 (première édition : 1950), 678 p.

PRADEAU Christophe et SAMOYAUULT Tiphaine, *Où est la littérature mondiale ?*, Saint Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2005, 150 p.

QUESADA GÓMEZ Catalina, « El arte o la vida: brotes metanovelescos en Páginas de vuelta », in RAMOS-IZQUIERDO Eduardo, *Voies de la littérature hispano-américaine I*, Paris : ADEHL, 2009, 102 p.

QUESADA GÓMEZ Catalina, *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX: las prácticas metanovelescas de Salvador Elizondo, Severo Sarduy, José Donoso y Ricardo Piglia*, Madrid : Arcos Libros, 2009, 405 p.

ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris : Les éditions de minuit, 1963, 144 p.

ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Gallimard, 2006 (première édition : 1972), 366 p.

RODRÍGUEZ MONEGAL Emir, *Obra selecta*, Caracas : Biblioteca Ayacucho, 2003, 749 p.

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris : Gallimard, 1948, 374 p.

SCHMIDT Siegfried, « La auténtica ficción es que la realidad existe. Modelo constructivista de la realidad. La ficción y la literatura », in GARRIDO DONÍNGUEZ Antonio, *Teorías de la ficción literaria*, Madrid : Arco Libros, 1997, 187 p.

SPERANZA Graciela, *Atlas portátil de América Latina : Arte y ficciones errantes*, Barcelona : Anagrama, 2012, 253 p.

TODOROV Tzvetan et GENETTE Gérard, *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, 1982, 181 p.

TODOROV Tzvetan, *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, Paris : Points Essais, 2001, 336 p.

TODOROV Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris : Seuil, 1977, 381 p.

UNZUÉ UNZUÉ Antonio, *La novela de José Manuel Caballero Bonald: Ficción y autoficción: una aproximación semiótica* / sous la dir. de CASTRO GARCÍA María Isabel de, Th. doct. : Philologie : Département de littérature espagnole et de théorie de la littérature : UNED : 2007

Disponible à cette adresse au format électronique : <http://e-spacio.uned.es/fez/view.php?id=tesisuned:Filologia-Aunzue>

VARGAS LLOSA Mario, *Carta de batalla por Tirant lo blanc*, Bogotá : Seix Barral Biblioteca Breve, 1991 (première édition : 1969), 106 p.

Disponible à cette adresse au format électronique :
<http://parles.upf.edu/ca/content/carta-de-batalla-por-tirant-lo-blanc>

VARGAS LLOSA Mario, *La verdad de las mentiras*, Barcelona : Seix Barral, 1990, 261 p.

VRAY Jean-Bernard, *Écrire l'image : Littérature et cinéma*, Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1999, 220 p.

WAUGH Patricia, *Metafiction : the theory and practice of self-conscious fiction*, London : Methuen, 1984, 176 p.

ZAVALA Lauro, *Cartografías del cuento y la minificción*, Seville : Renacimiento, 2005

b. Articles et chapitres d'ouvrages

BAUDRY Marie, « D'une esthétique du roman "(si celui-ci est vraiment une œuvre d'art)" à une esthétique générale chez Mikhaïl Bakhtine », Marseille : CIELAM, 14 mars 2012

<http://ufr-lacs.univ-provence.fr/cielam/node/534>

BORINSKY Alicia, « Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes, Fray Servando », *Revista Iberoamericana*, Antoni Bosch, 1978

BRIL Valeria, « La representación social de la 'otredad' en el discurso literario. El caso Bolaño », in *IV Jornadas Intercatedras de Pensamiento Latinoamericano. Movimientos sociales y cultura en América Latina*, Universidad Nacional de Córdoba, 30, 31 juillet et 1^{er} août 2009

<http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/7encuentro/article/viewFile/467/510>

CÁCERES Germán, « El cine en la literatura » de Germán, *Monografías.com*

<http://www.monografias.com/trabajos11/elcine/elcine.shtml>

CORRAL Wilfrido Howard, « Genealogía de novelas totales tempranas y tardías en Hispanoamérica », *Bulletin Hispanique*, 2001, Tome 103, n° 1, p. 241-280

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_2001_num_103_1_5072

CORTÁZAR Julio, « Del cuento breve y sus alrededores », *Biblioteca Digital Ciudad Seva*

<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz6.htm>

CORTÁZAR Julio, « Sobre el cuento », *Biblioteca Digital Ciudad Seva*

<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz2.htm>

DE MAESENEER Rita et VERVAEKE Jasper, « “Escribimos porque la realidad nos parece imperfecta”: Entrevista a Juan Gabriel Vásquez », *CiberLetras*, juillet 2010, n° 23

<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v23/demaeseneer.html>

FIDDIAN Robin William, « James Joyce and Spanish-American Fiction: A Study of the Origins and Transmission of Literary Influence », *Bulletin of Hispanic Studies*, LXVI. 1, Janvier 1989, p. 23-39

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_2001_num_103_1_5072

FLORES FLORES Ociel, « Octavio Paz: la otredad, el amor y la poesía », *Razón y palabra*, Août-Octobre 1999, n° 15

<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n15/oflores15.html>

GIUDICELLI Christian, « Les modèles et leur circulation – 2^{ème} série : modèles et structures du roman ; révision des stéréotypes ; transfert de modèles », *América*, 2006, n° 34, 340 p.

GONZÁLEZ ORTEGA Nelson, « La novela latinoamericana de fines del siglo XX: 1967-1997. Hacia una tipología de sus discursos », *Moderna Sprak*, XCIII, 1999, 2, p. 203-228

<http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=la%20novela%20latinoamericana%20de%20fines%20del%20siglo%20xx%20hacia%20una%20tipolog%C3%ADa%20de%20sus%20discursos&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CCIQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww3.hf.uio.no%2Ffilos%2Fstudier%2Ffleksibel%2Fspansk%2Femne%2Fspa1300%2Ftextos%2Fsemin%2Fnelsonmoderna.pdf&ei=9OB5ULKtOYOZhQern4DQDw&usg=AFQjCNGSemjw3G8nLyISbQubELgyJ2Gnpw>

MANRIQUE SABOGAL Winston, « Lo que hay que saber del español », *El País*, 27 novembre 2010

http://elpais.com/diario/2010/11/27/babelia/1290820336_850215.html

MÜLLER S., « Le débat philosophique entre Noma Hiroshi et Takeuchi Yoshirô au sujet de Sartre », in JOURNEAU V. A., *La modernité philosophique en Asie*, Croissy sur Seine, 2009, p. 207-232

http://www.zora.uzh.ch/24643/2/Mueller_NomaTakeuchiSartre.pdf

OCHOA ÁVILA Cristian David, « El terror del lector (colaboración y resistencia lectora en la literatura de Jorge Luis Borges) », México : *Punto en línea*, 2007, n° 1, ISSN: 2007-4514

http://www.puntoenlinea.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=12&Itemid=32

REGALADO LÓPEZ Tomás, « “Todavía creo en la novela total”. Una conversación con Pedro Ángel Palou », Cagua : *Letralia*, 20 février 2012, Année XVI, n° 261

<http://www.letralia.com/261/entrevistas01.htm>

RODRÍGUEZ MONEGAL Emir, «

http://www.archivodeprensa.edu.uy/biblioteca/emir_rodriguez_monegal/entrevistas/entrev_08a.htm

SOBEJANO Gonzalo, « La novela ensimismada », *España Contemporánea*, 1988, 1.1., invierno, p. 9-26

SOBEJANO Gonzalo, « Novela y metanovela en España », *Ínsula*, 1989, 512-513, p. 4-6

TORRES PERDIGÓN Andrea, « La noción de metaficción en la novela contemporánea », in *Réécritures II. Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine*, Eduardo Ramos-Izquierdo (dir.), Textes réunis par Andrea Torres Perdigón, n°5, Université Paris-Sorbonne, 2011, ISSN : 1954-3239

www.crimic.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Torresf.pdf

VILA-MATAS Enrique, « La metaliteratura no existe », *Letras Libres*, 2002, 49, p. 85-86

<http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/la-metaliteratura-no-existe>

ZAVALA Lauro, « La metaficción en el cuento hispanoamericano: algunas consideraciones para su estudio », *Anuario de Investigación*, 1997, p. 61-72

http://148.206.107.15/biblioteca_digital/full_text_view.php?tipo=CAPITULO&id=644&titulo=La%20metaficci%C3%B3n%20en%20el%20cuento%20hispanoamericano:%20algunas%20consideraciones%20para%20su%20estudio

IV. Études littéraires :

1) Spécifiquement sur les auteurs du corpus de base :

a. Mario Bellatin

i. Articles

AGOSIN Gabriel, « Bellatín Planet: El fabuloso mundo de Mario Bellatín », Buenos Aires, *Página/12*, 19 septembre 2004

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1235-2004-09-19.html>

AGUILAR SOSA Yanet, « Escribo para saber quién soy: Mario Bellatin », *El Universal*, 29 mai 2007

<http://www.eluniversal.com.mx/cultura/52757.html>

BELLATIN Mario, « Underwood Portátil. Modelo 1915 », *Fractal*, 1999, n° 12, p. 91

<http://www.mxfractal.org/F32Bellatin.html>

BLIFFELD Julieta, « El experimento infinito », Buenos Aires, *Llegas*, Février 2011 , Année VII, 143

<http://www.revistallegas.com.ar/febrero11/notalettras.html>

CHEJFEC Sergio, « Cuadro de una instalación », *Bazar Americano*, Mars-avril 2013, Année XI, n° 40

<http://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=223&pdf=si>

CONESA Abelardo, « Mario Bellatin: objetos de decoraciones florales », in « Dossier: Mario Bellatin: El experimento infinito », *El coloquio de los perros*, 2011

<http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/beab.html>

DE DIOS GARCÍA Juan, « Mi lectura de *Salón de belleza* », in « Dossier: Mario Bellatin: El experimento infinito », *El coloquio de los perros*, 2011

<http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/beindi.html>

DE LLANO Pablo, « Cien mil veces Mario Bellatin », *El País*, 23 juin 2012

http://cultura.elpais.com/cultura/2012/06/20/actualidad/1340190798_287117.html

DONOSO Fernanda, « Cosas difíciles de explicar », *La Nación*, 12 juillet 2005

<http://prontus2.lanacion.cl/cosas-dificiles-de-explicar/noticias/2005-07-11/183510.html>

ESPINOSA ESTRADA Guillermo, « El libro más importante de Mario Bellatin », *Letras Explícitas* (Revue digitale), 3 décembre 2012

<http://letrasexplicitas.com/el-libro-mas-importante-de-mario-bellatin/>

GARCÍA Javier, « Mario Bellatin: "Quiero que mi obra sea un solo libro" », *La Tercera*, 26 février 2014, p. 33

<http://diario.latercera.com/2014/02/26/01/contenido/cultura-entretenccion/30-158708-9-mario-bellatin-quiero-que-mi-obra-sea-un-solo-libro.shtml>

GÓMEZ Daniel, « El brazo fantasma », in « Dossier: Mario Bellatin: El experimento infinito », *El coloquio de los perros*, 2011

<http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/beura.html>

GUERRERO Javier, « El experimento 'Mario Bellatin': Cuerpo enfermo y anomalía en el tránsito material del sexo », *Estudios*, janvier-juin 2009, 17:33, p. 63-96

<http://www.revistaestudios.com.ve/wp-content/uploads/2010/10/Javier-Guerrero-definitivo.pdf>

HERMOSILLA SÁNCHEZ Alejandro, « Mario Bellatin: Complaciente y cruel », in « Dossier: Mario Bellatin: El experimento infinito », *El coloquio de los perros*, 2011

<http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/beent.html>

HERNÁNDEZ Ilallalí, « Una impostura posible (Entrevista con Mario Bellatin) », *La Palanca*, Printemps 2013, n° 24, pp. 28-29

http://issuu.com/lapalanca/docs/la_palanca_24__comp#

ILDEFONSO Miguel, « La postmodernidad en *Tres Novelas* de Mario Bellatin », *Mundo Alterno*, Septembre 2004

http://www.mundoalterno.com/decimas/ncolaboracion/miguel_ildefonso4.htm

LENNARD Patricio, « Señas particulares », *Página/12*, 10 décembre 2006

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2356-2006-12-10.html>

LUNA Mayra, « Mario Bellatin: El beneficio de la nada », in « Dossier: Mario Bellatin: El experimento infinito », *El coloquio de los perros*, 2011

<http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/bemay.html>

MARTÍN NAVARRO Álvaro, « La noción de precursores en los discursos narrativos a partir de las obras “Japonesas” de Mario Bellatin », *Revista Iberoamericana*, 2010, 21.2, p. 131-157

<http://snuias.snu.ac.kr/iberopdf/snuibero210206.pdf>

MORO HERNÁNDEZ Javier, « ENTREVISTA / Mario Bellatin, autor de *El libro uruguayo de los muertos* », *La Jornada Aguascalientes*, 18 octubre 2012

<http://www.lja.mx/2012/10/entrevista-mario-bellatin-autor-de-el-libro-uruguayo-de-los-muertos/>

PEÑA Augusto, « Paisajes musicales en una literatura sin ruidos », in « Dossier: Mario Bellatin: El experimento infinito », *El coloquio de los perros*, 2011

<http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/beaug.html>

TARIÑEFO Leonardo, « Flores, de Mario Bellatin », *Letras Libres*, Mars 2002, n° 39

<http://www.letraslibres.com/revista/libros/flores-de-mario-bellatin>

QUIROGA DE URQUIETA Rosario, « Las flores de Mario Bellatin », México : *Archipiélago*, 2005, Vol. 13, n° 49

<http://www.revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/view/19788>

THAYS Iván, « Los cien mil libros de Mario Bellatin », Lima : *El País*, « Vano Officio », 21 mars 2012

<http://blogs.elpais.com/vano-oficio/2012/03/los-cien-mil-libro-de-mario-bellatin.html>

VAGGIONE Alicia, « Literatura/enfermedad: el cuerpo como desecho. Una lectura de *Salón de Belleza* de Mario Bellatin », *Revista Iberoamericana*, Avril-juin 2009, Volume LXXV, n° 227, p. 475-486

VILLORO Juan, « La conquista de la nube: Sobre *Flores* », *Letras libres*, 2002, n° 42, p. 66-67

<http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/bevi.html>

ZAMORA Federico, « El lecho literario de Mario Bellatin: Disección del vacío », in « Dossier: Mario Bellatin: El experimento infinito », *El coloquio de los perros*, 2011

<http://www.elcoloquiodelosperros.net/numerobellatin/befed.html>

b. Roberto Bolaño

i. Ouvrages

BENMILOUD Karim, ESTÈVE Raphaël, *Les astres noirs de Roberto Bolaño*, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, 231 p.

BRODSKY Roberto, MANZONI Celina, GRAS Dunia, USANDIZAGA Helena, MONTANÉ ESPINOSA HERNÁNDEZ Patricia, *Territorios en fuga: Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago: Frasis, 2003, 264 p.

COMPANYS TENA Mireia, *Identidad en crisis y estética de la fragmentariedad en la novela de Roberto Bolaño*, thèse de doctorat sous la direction de Helena Usandizaga Leonart, soutenue à l'Université Autonome de Barcelone en septembre 2010, 166 p.

Disponible à cette adresse :
http://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2010/hdl_2072_97234/Treball+de+recerca.txt

CORRAL Wilfrido Howard, *Bolaño traducido: nueva literatura mundial*, Madrid : Escalera, 2011, 327 p.

HERRALDE Jorge, *Para Roberto Bolaño*, Santiago de Chile : Catalonia, 2005, 95 p.

KREBS Bruno, SANTA-OLALLA Frederic, HERRALDE Jorge, *Jornadas Homenaje Roberto Bolaño (1953-2003) Simposio Internacional*, Barcelona: ICCI Casa Amèrica a Catalunya, 2005, 157 p.

LÓPEZ DE ABIADA José Manuel et LÓPEZ BERNASOCCHI Augusta, *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Madrid : Verbum, 2012, 440 p.

MANZONI Celina, *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor, 2002, 237 p.

MORENO Fernando, *Roberto Bolaño. Una literatura infinita*, Monts: CRLA/Archivos (Université de Poitiers – CNRS), 2005, 214 p.

PAZ SOLDÁN Edmundo, FAVERÓN PATRIAU Gustavo, *Bolaño salvaje*, Canet de Mar : Candaya, 2008, 502 p.

POBLETE ALDAY Patricia, *Bolaño: Otra vuelta de tuerca*, Santiago de Chile : Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2010, 148 p.

ii. Articles

AGUILAR Gonzalo, « Roberto Bolaño, entre la historia y la melancolía », in *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor, 2002, p. 146.

ANONYME, « 2666 », *Le Magazine Littéraire*, 12 mars 2008

<http://www.magazine-litteraire.com/critique/fiction/2666-12-03-2008-34903>

ANONYME, « 2666 de Roberto Bolano », *Le Cafard Cosmique*, 6 juillet 2008

<http://www.cafardcosmique.com/2666-de-Roberto-BOLANO>

BOLAÑO Roberto, « Discurso de Caracas », *Letras Libres*, Octubre 1999, n° 10

<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/discurso-de-caracas-venezuela>

CANDIA Alexis, « Tres: Arturo Belano, Santa Teresa y Sión. Palimpsesto total en la obra de Roberto Bolaño », *Revista de estudios literarios de la Universidad Complutense de Madrid*, novembre-février 2005, n° 31

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/palimbol.html>

CÁRDENAS María Teresa et DÍAZ Erwin, « Fragmentos de una conversación desconocida: Bolaño y sus circunstancias », *El Mercurio*, 25 octobre 2003

<http://www.letras.s5.com/bolano201103.htm>

CUEVAS GUERRERO Carlos, « Escritura e hipérbole: Lectura de 2666 de Roberto Bolaño », Madrid : *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 2006, n° 34

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero34/hiperbol.html>

DÉS Mihály, « Entrevista a Roberto Bolaño », in KREBS Bruno, SANTA-OLALLA Frederic, HERRALDE Jorge, *Jornadas Homenaje Roberto Bolaño (1953-2003) Simposio Internacional*, Barcelona: ICCI Casa Amèrica a Catalunya, 2005, p. 137-153

ENRIGUE Álvaro, « Lo que los detectives salvajes les hacen a los jóvenes », *Página/12*, 11 août 2013

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/9048-2026-2013-08-11.html>

GALVIS ECHEVERRY Carolina, « Los detectives salvajes de Roberto Bolaño: Entre las vanguardias y el posmodernismo », *Asian Journal of Latin American Studies*, 2010, Volume 23, n° 1

<http://www.ajlas.org/v2006/paper/2010vol23no101.pdf>

GRAS MIRAVET Dunia, « Entrevista con Roberto Bolaño », *Cuadernos Hispanoamericanos*, Octubre 2000, n° 604, p. 53-65

GRAS MIRAVET Dunia, « Roberto Bolaño y la obra total », in KREBS Bruno, SANTA-OLALLA Frederic, HERRALDE Jorge, *Jornadas Homenaje Roberto Bolaño (1953-2003) Simposio Internacional*, Barcelona : ICCI Casa Amèrica a Catalunya, 2005, p. 137-153

GUILLÉN Paul, « Encuentros con Mario Santiago Papasquiaro y Roberto Bolaño. Entrevista a José Rosas Ribeyro, infrarrealista », *Sol Negro*

<http://sol-negro.blogspot.com/2008/01/encuentros-con-mario-santiago.html>

MEDRANO MORA Edgar Hans, « Análisis y subversión del concepto de novela total en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño », SINAB (Sistema Nacional de Bibliotecas)

<http://www.bdigital.unal.edu.co/9191/1/edgarhansmedranomora.2012.pdf>

NEUMAN Andrés, « Las tres apariciones de Bolaño », *Ñ*, 15 novembre 2008

http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/11/15/_-01802130.htm

OBIOLS Isabel, « Roberto Bolaño mezcla autobiografía y ficción en su nuevo libro de relatos », Madrid : *El País*, 15 septembre 2001

www.elpais.es/articulo.html?anchor=elpepicul&xref=2001091elpepicul_7&type=Tes&date

OLIVER María Paz, « Digresión y subversión del género policial en "Estrella distante" de Roberto Bolaño », *Acta Literaria*, 2012, n° 44, p. 35-51

http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482012000100003&script=sci_arttext

OYARCE ORREGO Alejandra, « *Bolaño: Otra vuelta de tuerca* de Patricia Poblete Alday », Concepción : *Acta Literaria*, 2010, n° 40, p. 157-161

http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482010000100010&script=sci_arttext

SOLOTOREVSKY Myrna, « El "espesor escritural" en dos cuentos de Roberto Bolaño: "Últimos atardeceres en la tierra" y "Dentista" », *Revista Laboratorio*, 2010, n° 2

<http://www.revistalaboratorio.cl/2010/05/el-%E2%80%99Cespesor-escriptural%E2%80%99D-en-dos-cuentos-de-roberto-bolano-%E2%80%99Cultimos-atardecer-en-la-tierra%E2%80%99D-y-%E2%80%99Cdentista%E2%80%99D/>

SOLOTOREVSKY Myrna, « Sobre 2666 de Roberto Bolaño », *Aisthesis* (Revista chilena de investigaciones estéticas), 2006, n° 39, p. 129-134

<http://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=131229>

SWINBURN Daniel, « Roberto Bolaño: Catorce preguntas a Bolaño », *El Mercurio*, 2 mars 2003

<http://www.letras.s5.com/bolano010403.htm>

VERES Luis, « Metaliteratura e identidad : Roberto Bolaño », *Amerika* (Laboratoire Interdisciplinaire de Recherche sur les Amériques), 21 septembre 2010, 3 | 2010

<http://amerika.revues.org/1644>

c. Álvaro Enrigue

i. Articles

ARRIAGA Alberto, « Cuento: Se vale volar », *Novedades*, 17 mai 1998, p. 6

BERDEJA Jorge Luis, « Álvaro Enrigue ganó el Premio Joaquín Mortiz con una “fábula sobre el uso del poder” », *El Universal* (Sección cultural), 31 juillet 1996, p. 3

CÁCERES Carmen C., « Los escritores siempre van para atrás », *Eterna Cadencia*, 4 mars 2011

<http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2011/12450>

CHARCÁN José Luis, « Álvaro Enrigue. *El cementerio de sillas*: El mito deformado », *Caballo Verde. Suplemento de libros, La Razón*, 2003

CISNEROS MORALES Jorge, « Un instructivo para abandonar el infierno », *Nacional*, 27 décembre 1997, p. 40

CONDE Teresa del, « Un instalador a profundidad », *Jornada*, 15 avril 1997, p. 28

DOMÍNGUEZ MICHAEL Christopher, « *Hipotermia*, de Álvaro Enrigue », *Letras Libres*, Février 2006

<http://www.letraslibres.com/revista/libros/hipotermia-de-alvaro-enrigue>

DOMÍNGUEZ MICHAEL Christopher, « Los raros, siempre », *Vuelta*, Mars 1997, p. 47-48

DOMÍNGUEZ MICHAEL Christopher, « Otra astilla en el tiempo », *Letras Libres*, Janvier 2003, n° 49, p. 81

<http://letraslibres.com/revista/letrillas/otra-astilla-en-el-tiempo>

FRIERA Silvina, « Quería trabajar en el límite de la novela », *Página/12*, 10 décembre 2013

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-30783-2013-12-10.html>

FUENTES Carlos, « Las vidas de Álvaro Enrigue », *El País*, 16 mai 2009, p. 23

http://elpais.com/diario/2009/05/16/babelia/1242430759_850215.html

GARCÍA RAMOS Arturo, « Mito y aventura », *Blanco y Negro Cultural (ABC)*, 18 janvier 2003

GARCÍA RAMOS Arturo, « Yo no soy yo, evidentemente », *ABC*, 27 septembre 2008, n° 869

<http://www.abc.es/abcd/noticia.asp?id=10373&sec=32&num=869>

HOMERO José, « Novela con instalación », *Novedades*, 2 février 1997, p. 4

JIMÉNEZ FLORES Maricruz, « “Soy un convencido de que el arte está en la narración o de que la narración es un arte” », *La Crónica de Hoy*, 29 janvier 1997, p. 11

MENDOZA MOCIÑO Arturo, « Premian ‘La muerte de un instalador’ », *Reforma*, 31 juillet 1996, p. 13

PADILLA Andrés, « Álvaro Enrigue publica una sátira sobre la búsqueda de la identidad », Madrid : *El País*, 16 octobre 2002

http://elpais.com/diario/2002/10/16/cultura/1034719208_850215.html

PATÁN Federico, « De la obsesión por el origen », México : *Hoja por Hoja*, 2 novembre 2002

PAZ SOLDÁN Edmundo, « Vidas perpendiculares, de Álvaro Enrigue », *Letras Libres*, Septiembre 2008

<http://www.letraslibres.com/revista/libros/vidas-perpendiculares-de-alvaro-enrigue>

RODRÍGUEZ CUETO Milio, « Emparejamiento desigual », *La Nueva España*, 26 juin 2008

<http://www.lne.es/cultura/2008/07/01/emparejamiento-desigual/650921.html>

SÁNCHEZ AMBRIZ Mary Carmen, « Álvaro Enrigue. *Virtudes capitales* », *Siempre*, 21 mai 1998, p. 6-7

SÁNCHEZ CRUZ Marcelo, « Uno escribe lo mejor que puede, y ya: Enrigue », *UniVerso*, 9 février 2009, Année 9, n° 344

<http://www.uv.mx/universo/344/entrevista/entrevista.htm>

SATORRAS Lluís, « Una sátira de la identidad », *El País*, 22 décembre 2002

http://elpais.com/diario/2002/12/28/babelia/1041036611_850215.html

SCHIFINO Martín, « Objetos literarios yuxtapuestos », *Revista de Libros*, Novembre 2008, n°143

http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible_pdf.php?art=3770&t=articulos

SENABRE Ricardo, « Vidas perpendiculares, Álvaro Enrigue », *El Cultural*, 22 mai 2008

http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/23188/Vidas_perpendiculares

VILLORO Juan, « El crimen como instalación », *Jornada*, 16 février 1997, p. 19

V. Autres études :

1) Sur la totalité :

a. Ouvrages

GODIN Christian, *La totalité. De l'imaginaire au symbolique*, Seyssel : Champ Vallon, 1998, Livres I, Prologue, 959 p.

GODIN Christian, *La totalité. La totalité réalisée : Les arts et la littérature*, Seyssel : Champ Vallon, 1997, Livres I, Volume 4, 610 p.

GODIN Christian, *La totalité. Prologue : pour une philosophie de la totalité*, Seyssel : Champ Vallon, 1997, Livres I, Prologue, 151 p.

HURSON Didier, *Les mystères de Goethe : l'idée de totalité dans l'œuvre de Johann Wolfgang von Goethe*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2003, 383 p.

LEVINAS Emmanuel, *Totalité et infini : Essai sur l'extériorité*, Paris : Librairie générale française, 1990 (première édition : 1961), 347 p.

ROUDAUT Jean, « Le mythe du Grand Livre, fragment et totalité », in *Encyclopaedia Universalis, Symposium : les enjeux*, Paris : Encyclopaedia Universalis, 1990, Tome 1, p. 419-429

SÁENZ Inés, *Hacia la novela total: Fernando del Paso*, Madrid : Pliegos, 224 p.

SAMOYAUULT Tiphaine, *Excès du roman*, Paris : Maurice Nadeau, 1999, 199 p.

SAMOYAULT Tiphaine, *Romans-mondes : les formes de la totalisation romanesque au XX^{ème} siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Jacques Neefs, soutenue à Paris 8 Vincennes-Saint-Denis le 14 décembre 1996, 3 vol., 1010 p.

VARGAS LLOSA Mario, *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, Barcelona : Seix Barral, 1991, 106 p.

VARGAS LLOSA Mario, *Cartas a un joven novelista*, Barcelona : Ariel-Planeta, 1997, 157 p.

VARGAS LLOSA Mario, *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona-La Paz : Barral, 1971

VARGAS LLOSA Mario, « Realidad total, novela total (Cien años de soledad) », in *Obras completas VI : Ensayos Literarios I*, Barcelona : Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2006, p. 533-675

b. Articles et extraits d'ouvrages

CEBRIÁN Juan Luis, « Mario y la novela total », *El País*, 8 octobre 2010

http://elpais.com/diario/2010/10/08/cultura/1286488806_850215.html

CONTE Rafael, « El camino hacia la novela total: Mario Vargas Llosa », *El País*, 20 mai 2006

http://elpais.com/diario/2006/05/20/babelia/1148081954_850215.html

CORRAL Wilfrido Howard, « Novelistas sin timón: exceso y subjetividad en el concepto de 'novela total' », *MLN*, mars 2001, Volume 166, n° 2, pp. 315-349

<http://www.jstor.org/stable/3251623?seq=1>

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/3251623?uid=3738016&uid=2134&uid=4577618377&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=3&uid=4577618367&uid=60&sid=21102210488251>

FAUCONNIER Bernard, « La quête du roman total », *Le Cahier critique*, 31 mars 2008, n° 474, p. 31

<http://www.magazine-litteraire.com/mensuel/474/quete-du-roman-total-01-04-2008-25037>

FORERO QUINTERO Gustavo, « La novela total o la novela fragmentaria en América Latina y los discursos de globalización y localización », *Acta Literaria*, 2011, I Sem., n° 42, p. 33-44

http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482011000100003#n**

SCHLICKERS Sabine, « *Conversación en la Catedral* y *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa: novella totalizadora y novella total », *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 1998 (2^{ème} semestre), Année XXIV, n° 48, p. 185-211

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/4531003?uid=3738016&uid=2134&uid=4577618377&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=3&uid=4577618367&uid=60&sid=21102210488251>

SOLOTOREVSKY Myrna, « Poética de la totalidad y poética de la fragmentación: Borges/Sarduy », *Hispanamérica*, 1996, p. 17-36

http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_7_037.pdf

VALENZUELA GARCÉS José, « Escritores comprometidos, campo literario y novela total en los años sesenta: Marios Vargas Llosa, lector de *Cien años soledad* », *Letras*, 2010, Volume 81, n° 116, p. 25-43

<http://letras.unmsm.edu.pe/rl/index.php/nle/article/view/373/371>

2) Sur la fragmentation :

a. Ouvrages

BAUDRILLARD Jean, *Fragments*, Paris : Galilée, 1995, 161 p.

ELIAS Camelia, *The fragment: towards a history and poetics of a performative genre*, Berne : P. Lang, 2004, 397 p.

MANDELBROT Benît B., *Les objets fractals : forme, hasard et dimension ; suivi de Survol du langage fractal*, Paris : Flammarion, 1989, 268 p.

PESNEL Stéphane, *Totalité et fragmentarité dans l'oeuvre romanesque de Joseph Roth*, Berne : Contacts, 2000, 424 p.

RIPOLL Ricard, *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques / actes du 1er Congrès international du Groupe de recherches sur les écritures subversives*, Barcelone, 21-23 juin 2001, Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, 2002, 363 p.

ROUSSEL-MEYER Maryse, *La fragmentation dans le roman : Louis-Ferdinand Céline, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2008, 474 p.

SUSINI-ANASTOPOULOS Françoise, *L'écriture fragmentaire : définition et enjeux*, PUF, 1997, 274 p.

b. Articles et extraits d'ouvrages

O'HARA Edgar, « Nueve preguntas a Julio Ramón Ribeyro », Lima : El Observador, 30 de mayo de 1982, pp. 8-9

SOLOTOREVSKY Myrna, « Poética de la totalidad y poética de la fragmentación: Borges/Sarduy », *Hispanamérica*, 1996, p. 17-36

http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_7_037.pdf

3) Sur le *boom* latino-américain :

a. Ouvrages

APARICIO LÓPEZ Teófilo, *El boom americano*, Valladolid : Ed. Estudio agustiniano, 1980, 229 p.

CASTRO-GÓMEZ Santiago, *Crítica de la razón latinoamericana*, Barcelona : Puvill Libros, 1996, 170 p. : chapitre 1 débats Amérique latine

CURIEL RIVERA Adrián, « Capítulo IV: El boom visto por sí mismo », in *Novela española y boom hispanoamericano: Hacia la construcción de una deontología crítica*, México : Université Nationale Autonome de México, 2006, p. 259-332

DONOSO José, *Historia personal del boom*, Madrid : Alfaguara, 1999 (première édition : 1972), 216 p.

FRANK Katharina, *Realismo Tradicional. Boom. Posboom. La narrativa hispanoamericana en transformación*, GRIN Verlag GmbH (Livre électronique), 2009, 307 p.

FUENTES Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México : J. Mortiz, 1976 (première édition : 1969), 98 p.

ASIN: B007GY3910

HARRS Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires : Sudamericana, 1969 (première édition : 1966)

SHAW Donald Leslie, *Nueva narrativa hispanoamericana: boom, posboom, postmodernismo*, Madrid : Ed. Cátedra, 1999, 408 p.

SHAW Donald Leslie, *The Post-Boom in Spanish American Fiction*, Albany : State University of New York Press, 1998, 230 p.

URDINOLA URIBE Amparo, *Faulkner en siete obras del boom*, Meléndez : Universidad del Valle, 2004, 197 p.

RAMA Ángel *et al.*, *Más allá del boom: literatura y mercado*, Buenos Aires : Folios, 1984, 326 p.

b. Articles et extraits d'ouvrages

« El canon del *boom*: 50 años de *La ciudad y los perros* y del *boom* latinoamericano », Congrès organisé par Cátedra Vargas Llosa et Acción cultural española, 5-10 novembre 2012, Espagne (Université de Madrid, Castilla-La Mancha, La Rioja, Murcia, Málaga, Granada, Valladolid, Alicante)

http://blog.catedravargasllosa.es/wp-content/uploads/2012/10/elcanondelboom_webF1.pdf

AGUILAR Yanet, « ¿Cuál es la novela del 'boom' latinoamericano? », *El Tiempo*, 26 décembre 2012

http://www.eltiempo.com/cultura/libros/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-12477345.html

ANONYME, « El aire fresco del boom latinoamericano en España », *Diario de Navarra*, 3 novembre 2012

http://www.diariodenavarra.es/noticias/mas_actualidad/cultura/2012/11/03/el_aire_fresco_del_boom_latinoamericano_espana_96552_1034.html

CORTÁZAR Julio, « La literatura latinoamericana a la luz de la historia contemporánea », *Revista de literatura hispánica*, Automne-printemps 1979, n° 10, article 3

CRUZ Juan, « La plenitud intermitente de *Rayuela* », *El País*, 12 février 2009

http://elpais.com/diario/2009/02/12/opinion/1234393211_850215.html

GUTIÉRREZ MOUAT Ricardo, « La narrativa latinoamericana del Post-Boom », *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1988, 38, p. 8-9

HERRÁEZ Miguel, « La novela española y sus rupturas a treinta y cinco años del inicio del *boom* latinoamericano », *Espéculo*, juillet-octobre 1997, n° 6

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero6/herraez2.htm>

OJEDA Alberto, « Mario Vargas Llosa: "El 'boom' rompió el complejo de inferioridad latinoamericano" », *El Cultural.es*, 6 novembre 2012

http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/3997/Mario_Vargas_Llosa-_El_boom_rompio_el_complejo_de_inferioridad_latinoamericano

ORTEGA Julio, « Cincuenta años del “Boom” », *El Boomerang(g)* (blog), 4 janvier 2013

<http://www.elboomeran.com/blog-post/483/13133/julio-ortega/cincuenta-anos-del-boom/>

RODRÍGUEZ MONEGAL Emir, « La nueva novela latinoamericana », Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, dirigé par Carlos H. Magis, 1968, p. 47-64

RODRÍGUEZ MONEGAL Emir, « Notas sobre (hacia) el boom IV: los nuevos novelistas », *Otro Lunes*, Juin 2009 (première publication : Mars 1972), Année 3, n° 8

<http://otrolunes.com/archivos/08/html/recycle/recycle-n08-a01-p01-2009.html>

SÁNCHEZ LÓPEZ Pablo, « La alternativa hispanoamericana: Las primeras novelas del "Boom" en España », *Revista Hispánica Moderna*, Juin 1998, Année 51, n° 1, p. 102-118

http://www.academia.edu/1903152/La_alternativa_hispanoamericana_las_primeras_novelas_del_boom_en_Espana

VALENZUELA GARCÉS Jorge, « Escritores comprometidos, campo literario y novela total en los años sesenta: Mario Vargas Llosa, lector de Cien años de soledad », *Letras*, décembre 2010, Volume 81, n° 116, p. 25-43

http://revistas.concytec.gob.pe/scielo.php?pid=S2071-50722010000100003&script=sci_arttext

WILLIAMS Raymond Leslie, « The Boom Twenty Years After: An Interview with Mario Vargas Llosa », *Latin American Literary Review*, 15, n°29, 1986, p. 201-202

4) Sur l'unité :

a. Ouvrages

HORATIUS FLACCUS Quintus, *Épître d'Horace aux pisons sur l'art poétique* / traduit par Charles-François-Xavier CHANLAIRE, Clermont-Ferrand, Thibaud-Landriot et Cie, 1841, 334 p.

HORACE, *Œuvres complètes* / traduites par Amar et al., Paris : Garnier Frères, 419 p.

PLATON, *Oeuvres de Platon : Parménide ou sur les idées. Timée ou de la nature. Critias ou l'Atlantide. Timée de Locres* / traduit du grec par Victor Cousin, Paris : Rey et Gravier, 1839, Tome 12, 381 p.

<http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/platon/cousin/parmenide.htm>

PLATON, *Phèdre* / traduit par Paul Vicaire, Paris : C. U. F., 1998, 238 p.

SEGURA RAMOS Bartolomé, « De la unidad de la obra literaria », Universidad de Sevilla

<http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/db88ab2119ffa4d44b9528a3b054b0.pdf>

b. Articles ou extraits d'ouvrages

KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, in ALQUIÉ Ferdinand, *Œuvres philosophiques*, Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1980, Tome 1

5) Sur la modernité :

a. Ouvrages

AMENGUAL dans AMENGUAL G., « Modernidad: Progreso o final de época », in ECHANOVE A. et al., *Progreso y final de época*, Madrid : Universidad Pontificia Comillas, 1990, p. 49-107

AUGÉ Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil, 1992, 149 p.

COMPAGNON Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris : Seuil, 1990, 191 p.

GARCÍA CANCLINI Néstor, *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México : Debolsillo, 2009 (première édition : 1989), 368 p.

MESCHONNIC Henri, *Modernité modernité*, Paris : Gallimard, 2005 (première édition : 1988), 316 p.

VATTIMO Gianni, *La fin de la modernité* / traduit de l'italien par Charles Alunni, Paris : Seuil, 1987 (première édition originale : 1985), 190 p.

b. Articles et extraits d'ouvrages

BAUDRILLARD Jean, « La modernité ou l'esprit du temps. Biennale de Paris, Section architecture 1982 », Paris, *L'Équerre*, 1^{er} janvier 1982, p. 28-29

CASSIGNEUL Adèle, « Modernité, « un bric-à-brac où il faut se reconnaître » », Séminaire Dédale, Laboratoire CAS, Université Toulouse 2, 3 novembre 2010

http://w3.cas.univ-tlse2.fr/IMG/pdf/Modernite_Cassigneul.pdf

HABERMAS Jürgen, « La modernité, un projet inachevé », *Critique*, octobre 1981, Tome 37, n° 413, p. 950-969

LYOTARD Jean-François, « Réécrire la modernité », *Les Cahiers de philosophie*, 1988, n° 5, 64

6) Sur la postmodernité :

a. Ouvrages

BEVERLY John et OVIEDO José, *The postmodernism debate in Latin America*, Durham : Duke University Press, 1993, 238 p.

CASTANY PRADO Bernat, *Literatura Postnacional*, Murcia : Universidad de Murcia, 2007, 342 p.

CASTILLO DURANTE Daniel, *Los vertederos de la postmodernidad: literatura, cultura y sociedad en América Latina*, Ottawa : Dovehouse, 2000, 290 p.

CASTRO-GÓMEZ Santiago, *Crítica de la razón latinoamericana*, Barcelona : Puvill Libros, 1996, 170 p.

CORRAL Will H. *et al*, *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After*, New York : Bloomsbury, 2013, 454 p.

FAJARDO FAJARDO Carlos, *Estética y sensibilidades posmodernas: estudio de sus nuevos contextos y categorías*, México : Intituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO), 2005, 292 p.

FOLLARI Roberto, *Modernidad y posmodernidad: una óptica desde América Latina*, Buenos Aires : Rei, 1991

FUGUET Alberto et GÓMEZ Sergio, *McOndo*, Barcelona : Grijalbo-Mondadori, 1996, 262 p.

FUKUYAMA Francis, *The end of history and the last man*, London : Penguin Books, 1992, 418 p.

GONTARD Marc, *Écrire la crise : l'esthétique post-moderne*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013, 148 p.

HASSAN Ihab, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Columbia : Ohio State University, 1987, 267 p.

LADDAGA Reinaldo, *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario : B. Viterbo, 2007, 158 p.

LADDAGA, Reinaldo, *Estética de la emergencia: sobre la reorientación actual de las artes*, Buenos Aires : Adriana Hidalgo, 2006, 293 p.

LIPOVETSKY Gilles, *L'Ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris : Gallimard, 1983, 327 p.

LYON David, *Postmodernidad*, Buenos Aires : Alianza, 2009 (première édition : 1996), 192 p.

LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris : Éditions de Minuit, 1979, 109 p.

LYOTARD Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants : correspondance, 1982-1985*, Paris : Galilée, 1986, 165 p.

LYOTARD Jean-François, *Moralités postmodernes*, Paris : Galilée, 1993, 211 p.

MASIELLO Francine, *The art of transition: Latin American culture and neoliberal crisis*, London : Duke University Press, 2001, 334 p.

MEJÍA RIVERA Orlando, *La generación mutante: nuevos narradores colombianos*, Manizales : Universidad de Caldas, 2002, 308 p.

MICHELINI D. *et al.*, *Modernidad y posmodernidad en América Latina*, Río Cuarto : ICALA, 1991, p. 43-61

NATOLI Joseph et HUTCHEON Linda, *A Postmodern Reader*, New-York : State University of New York Press, 1993, 584 p.

OREJUDO Antonio, *En cuarentena: nuevos narradores y críticos a principios del siglo XXI*, Murcia : Universidad de Murcia, 2004, 246 p.

PALAVERSICH Diana, *De Macondo a McOndo: senderos de la postmodernidad latinoamericana*, México : Plaza y Valdés, 2005, 214 p.

b. Articles et extraits d'ouvrages

EZQUERRO Milagros, « Fragments de miroirs brisés. Le fragment comme paradigme de l'esthétique postmoderne », in BESSE Maria Graciete et RALLE Michel, *Les grands récits, miroirs brisés ? : les grands récits à l'épreuve des mondes ibériques et ibéro-américains*, Paris : CRIMIC, 2010, pp. 77-82

FAVERÓN PATRIAU Gustavo, « Propios como ajenos. Sobre un artículo de Gustavo Guerrero », *Puente Aéreo*, juillet 2009

<http://puenteareo1.blogspot.com/2009/07/propios-como-ajenos.html>

GARCÍA-BEDOYA M. Carlos, « Posmodernidad y narrativa en América Latina »

<http://celacp.perucultural.org.pe/textos/art5.pdf>

GUERRERO Gustavo, « La desbandada. O por qué ya no existe la literatura latinoamericana », *Letras libres*, juin 2009, n° 93, p. 24-29

GUERRERO Gustavo, « *La novela hispanoamericana en los años noventa: apuntes para un paisaje inacabado* », *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 2000, 599, p. 71-88

HASSAN Ihab, « From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context », *Philosophy and Literature*, 2001, n° 25.1

http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/philosophy_and_literature/v025/25.1hassan.html

LYOTARD Jean-François, « Réécrire la modernité », *Les Cahiers de Philosophie*, Lille, 1988, n° 5, p. 202-203

PALAVERSICH Diana, « Entre las Américas Latinas y el Planeta USA. Dos antologías de Alberto Fuguet », *University of New South Wales*

<http://www.lehman.cuny.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v07/palaversich.html>

PAZ SOLDÁN Edmundo, « El escritor, McOndo y la tradición », *The Barcelona Review*, mai-juin 2004, n° 42

http://www.barcelonareview.com/42/s_eps.htm

PUENTE José Luis de la, « La narrativa del “post” en Hispanoamérica: una cuestión de límites », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1999, 28, p. 239-266

https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:YtfLBheELwgJ:revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/download/ALHI9999120239A/22609+la+narrativa+del+post+en+hispanoam%C3%A9rica+una+cuesti%C3%B3n+de+l%C3%ADmites&hl=es&gl=es&pid=bl&srcid=ADGEESgl40nUaRFu8fcPbGBGYO8oDfDhKzDhlz-Xg8EIW0XVRy1MSv3kmhWJP7RQZx_3OZTHvaxyTEI-XiVsJ-9QnLQjQRiApfkWReMremQpT51KyomeKzyXSL0tkPqUtV2UL-Ca-ZBs&sig=AHIEtbQe_M5VzzAnryOQF01Chs22ppPKEw

QUESADA Catalina, « Liquidare la Colombia: una letteratura postnazionale », *Nuova Prosa*, 56-57 (2011), p. 33-50. ISSN 0394-5340

http://unibe-ch.academia.edu/CatalinaQuesadaGómez/Papers/1635257/Una_letteratura_postnazionale

REGALADO LÓPEZ Tomás, « « Todavía creo en la novela total »: Una conversación con Pedro Ángel Palou », *Letralia*, Cagua (Venezuela), 20 février 2012, n° 261

RICHARD Nelly, « Latinoamérica y la posmodernidad », *Escritos*, Janvier-Décembre 1996, n° 13-14, pp. 271-280

SCHMUKLER Enrique, « La encrucijada de la literatura latinoamericana », *Revista Ñ* [Clarín], 2009

TORO Alfonso de, « Posmodernidad y Latinoamérica », *Revista Iberoamericana*, 1991, 155-156, p. 441-467

<http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/postmodernidad%20y%20latinoamerica%20completa.pdf>

VILLANUEVA CHANG Julio et PINILLA CISNEROS Jimena, « La literatura, actividad clandestina », *La Nación, Cultura*, 9 juillet 2000, p. 1-2

<http://www.oocities.org/paris/2102/vista16.html>

VILLENA Francisco, « La posmodernidad como problemática en la teoría cultural latinoamericana », *Espéculo, Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2005

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/posmolat.html>

VOLPI Jorge, « La literatura latinoamericana ya no existe », tiré de la conférence intitulée « Sergio Pitol, premio Cervantes 2006, y la literatura mexicana », Pekin, mai 2006

<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3106/pdfs/90-92.pdf>

YÚDICE George, « ¿Puede hablarse de postmodernidad en América Latina? », *Revista de Crítica Latinoamericana*, XV, 1989, 29, p. 105-128

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/4530422?uid=3738016&uid=2129&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101263228681>

7) Sur la globalisation :

a. Ouvrages

ABÉLÈS Marc, *Anthropologie de la globalisation*, Paris : Payot, 2008, 280 p.

ACHUGAR Hugo, *La fundación por la palabra: letra y nación en América Latina en el siglo XIX*, Montevideo : Universidad de la República, 1998, 219 p.

ANDERSON Benedict, *Imagined Communities*, London : 1991 (Première édition de 1984), 224 p.

CAMERON Angus et PALAN Ronen, *The Imagined Economies of Globalization*, London : Sage, 2004, 186 p.

CASTRO-GÓMEZ Santiago et MENDIETA Eduardo, *Teorías sin disciplina: Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*, México : Miguel Ángel Porrúa, 1998, 294 p.

Version électronique : <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/>

CONNELL Liam et MARSH Nicky, *Literature and globalization: a reader*, London : Routledge, 2010, 416 p.

FAZIO VENGOA Hugo, *¿Qué es la globalización? Contenido, explicación y representación*, Bogotá : Universidad de los Andes, 2011, 152 p.

GARCÍA CANCLINI Néstor, *La globalización imaginada*, Buenos Aires : Paidós Ibérica, 1999, 238 p.

GARRETÓN Manuel Antonio, *América Latina, un espacio cultural en el mundo globalizado: debates y perspectivas*, Santafé de Bogotá : Convenio Andrés Bello, 1999, 352 p.

GIDDENS Anthony, *Runaway World: How Globalization is Reshaping Our Lives*, London : Profile Book, 1999, 104 p.

HARVEY David, *The Condition of Postmodernity : An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford : Blackwell, 1989, 378 p.

JAMESON Frederic et CASANOVA Pascale, *Des littératures combatives: L'internationale des nationalismes littéraires*, Paris : Raisons d'agir, 2011, 214 p.

JAY Paul, *Global Matters: The Transnational Turn in Literary Studies*, Cornell : Cornell University Press, 2010, 231 p.

MONTOYA JUÁREZ Jesús et ESTEBAN Ángel, *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo: 1990-2006*, Madrid : Iberoamericana, 2008, 228 p.

ORTIZ Renato, *Otros territorios*, Santa Fe de Bogotá : TM Editores, 1998, 190 p.

PAJUELO TEVES Ramón et SANDOVAL LÓPEZ Pablo, *Globalización y diversidad cultural, una mirada desde América latina*, Lima : Instituto de Estudios Peruanos, 2004, 464 p.

RAMOS Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*, Santiago (Chile) : Callejón, 2003, 326 p.

ROBERTSON Roland, *Globalization: Social Theory and Global Culture*, London : Sage, 1995, 211 p.

ROSMAN Silvia Nora, *Dislocaciones culturales: nación, sujeto y comunidad en América latina*, Rosario : Beatriz Viterbo, 2003, 159 p.

SOMMER Doris, *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*, Colombia : Fondo de Cultura Económica, 2004 (Première édition 1991), 429 p.

SOMMER Doris, *Foundational fictions: the National Romances of Latin America*, University of California Press, 1991, 418 p.

STEGER Manfred, *Globalization: a very short introduction*, New York : Oxford University Press, 2009, 147 p.

b. Articles et extraits d'ouvrages

CASTRO-GÓMEZ Santiago et MENDIETA Eduardo, « La translocalización discursiva de "Latinoamérica" en tiempos de la globalización », México : Miguel Ángel Porrúa, 1998

<http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/introd.htm>

THOMPSON John B., « Por una teoría interrelacional de los medios: la nueva visibilidad », *Telos*, Janvier-Mars 2008, n° 74

<http://sociedadinformacion.fundacion.telefonica.com/telos/articulocuaderno.asp?idarticulo=7&rev=74.htm>

ZÚÑIGA PAVLOV Jorge, « Signos de globalización en la literatura latinoamericana contemporánea », Université Karlova

http://www.premioibam.cz/documentos/9naedicion/2doPremioIX_JorgeZuniga.pdf

CALVET Louis-Jean, « Les effets linguistiques de la mondialisation », *Cafés géographiques*, Aix-en-Provence, 21 décembre 2004

http://www.cafe-geo.net/article.php3?id_article=488

8) Sur l'hybridité culturelle :

a. Ouvrages

HERRERO-OLAIZOLA Alejandro, *Narrativas híbridas: parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*, Madrid : Verbum, 2000, 167 p.

9) Autres

a. Ouvrages

ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national, réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris : La Découverte, 1996 (première édition : 1991), 212 p.

Annexes

Tableaux

Tableau théorique synthétisant les procédés et caractéristiques de la littérature latino-américaine moderne et postmoderne⁵²⁶

Caractéristiques de la littérature moderne	Caractéristiques de la littérature postmoderne
- l'œuvre comme structure fonctionnelle (comme système)	- l'œuvre comme structure dysfonctionnelle (comme dénonciation d'un système incohérent, qui met en relief la déstructuration et le désordre de la société)
- l'inachevé (des connaissances, du savoir)	- l'achevé (du fragment)
- la nouveauté et la rupture	- la récupération de tout un passé – bien que parodié –, le retour à la tradition (suite à la désillusion issue de la modernisation), tout en prétendant innover et rompre avec la période précédente (la modernité)
- le nihilisme (Baudelaire, Nietzsche)	- la perte de foi, la désillusion totale, dans tous les domaines > continuité
- un sens incertain, flou, indéterminé, changeant	- un sens incertain, inaccessible – si ce n'est sous forme de clés, d'indices, de jeu, de messages codés
- la projection dans l'avenir, un futur idéal	- le repli dans le présent, un regard sceptique et indifférent, un être

⁵²⁶ J'ai ici modifié et approfondi les caractéristiques énumérées par Ihab Hassan dans « Toward a Concept of Postmodernism » (*The Postmodern Turn*, 1987).

	anesthésié
- une pratique collective	- une pratique individuelle
- une œuvre productrice de sens	- un accent mis sur le non-sens de l'univers
- le centre ; une identité déterminée	- le principe d'altérité dans une société interculturelle, qui connote une forme arborescente (le réseau, la dissémination) > fragmentarité
- une réalité continue	- une réalité discontinue
- la prétention universalisante	- la prétention diversalisante (pour reprendre le terme « diversel » employé par Marc Gontard ⁵²⁷)
- un discours monologique	- la polyphonie vocale, la polyfocalité, la diversité des points de vue
- deux axes majeurs : la raison et le progrès	- le désenchantement face aux promesses de la modernité (un progrès qui uniformise les êtres, un savoir cloisonné et la dominance d'une culture populaire)
- une forme close	- une forme ouverte
- l'œuvre remplit un objectif, un but précis	- l'absence de but, qui reflète le non-sens de l'existence, associée au jeu instauré par le narrateur
- un destin tracé	- le prédéterminisme comme principe recteur de la vie des personnages ou le caractère aléatoire du destin humain
- l'imposition d'un ordre (la hiérarchie)	- la prédominance du désordre (l'anarchie, le chaos)
- la maîtrise, le contrôle, la raison	- l'absence de contrôle, la déraison, la folie
- un lecteur évincé du processus créatif	- un lecteur complice, invité par le narrateur à prendre part dans la fiction (en tant que personnage à part entière)
- monogénéricité	- plurigénéricité, hybridité, collage, pastiche
- absence d'humour	- humour distancié

⁵²⁷ GONTARD Marc, *Écrire la crise : l'esthétique post-moderne*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 41

- une œuvre qui se crée progressivement	- une œuvre qui se déconstruit, qui se remet en question, qui s'interroge, qui se détruit
- totalisation	- détotalisation
- des personnages occupant tout l'espace fictionnel, complets	- des personnages solitaires, hantés par l'absence, vides, déshumanisés
- une narration structurée (linéarité, chronologie)	- une narration dispersée (digressions, sauts dans le temps)
- sens	- rhétorique
- la métaphore comme figure de style récurrente	- la synecdoque, qui illustre l'écriture fragmentaire postmoderne
- profondeur	- superficialité
- le narrateur guide, dirige le lecteur (passif) - un effort de vulgarisation et de pédagogie visant à éduquer le lecteur (les Lumières)	- le narrateur rend difficile, voire impossible, l'accès au sens du texte – ou bien le diffère – et octroie au lecteur un rôle actif - la mise en place d'une méthode d'apprentissage dissimulée, visant à donner au lecteur les clés de la fiction pour qu'il soit autonome
- un personnage stéréotypé, prédéfini	- un personnage mutant, évolutif, marginal, qui rompt avec les stéréotypes
- un personnage sexué	- un personnage universel, presque asexué
- rationalité	- ironie
- une description détaillée, précise (détermination)	- une description incomplète, partielle, floue, imprécise (indétermination)
- transcendance	- immanence
- un Dieu créateur reconnu	- le rejet de la religion, la mort de Dieu
- comprendre en revenant à l'origine, à la cause	- la recherche des symptômes, des traces pour comprendre (le monde)
- unité	- fractalité
- un sujet cosmopolite, universel, collectif (lié socialement)	- un sujet anationaliste, individuel/individualiste, sans identité, atomisé (délié socialement)
- monolinguisme	- bilinguisme/spanglish (mixité culturelle, brassage des populations, immigration)

- une identité de la totalité, universaliste cosmopolite	- une identité composite, hétérogène, hybride, diverselle, mosaïque
- tonalité sérieuse (qu'impose l'inculcation de connaissances)	- tonalité (auto-)parodique
- rejet de la métaphysique (réclamé par Voltaire, qui trouve son origine dans les <i>Essais sur l'entendement humain</i> (1690) de John Locke ou le <i>Dictionnaire historique et critique</i> (1696) de Pierre Bayle, lesquels critiquent le pouvoir que s'octroie cette science en prétendant se baser sur des vérités démontrables, érigées comme universelles)	- ironie métaphysique
- la revendication d'une pensée universelle (donc unique, univoque, scientifique, rationnel)	- un discours pluriel, équivoque, subjectif, irrationnel
- rationalité (le roman se présente comme représentation de la réalité)	- déréalisation (rappel constant du caractère fictif du texte)
- légitimation du processus historique, des faits	- remise en cause de l'Histoire et des mythes (fondateurs)
- discours narratif difficile d'accès, élitiste, écrit	- discours narratif plus accessible, populaire, oral
- respect des codes des différents genres	- rénovation des genres traditionnels
- dissociation de la culture savante de la culture populaire	- synthèse d'une culture populaire et d'une culture savante
- un narrateur naïf	- un narrateur sceptique, incrédule, désillusionné (car il connaît l'envers du décor)
- la complétude (du personnage, de l'espace, du temps, de la société)	- la vacuité
- une contextualisation précise (l' <i>Encyclopédie</i>)	- une absence de contextualisation (sociale, éthique, politique, économique)
- un sujet unifié, homogène, « total »	- un sujet éclaté, pluriel, morcelé suite à la perte du lien social
- un versant contestataire, révolutionnaire, rupturiste, subversif	- un versant apolitisé (l'écrivain/l'homme postmoderne ne croit plus en la révolution politique et sociale, en une transformation radicale de la

	<p>société, en une véritable démocratie, il est passif, subit sa condition)</p> <p><i>Du contrat social</i> (1762) de Jean-Jacques Rousseau apparaît comme obsolète, car utopique. Le plus fort (riche) reste celui qui dirige et manipule le peuple.</p>
- un discours binaire, dichotomique, dissociant le vrai et le faux	- un discours polyfacétique, pluriel, multiple, polysémique, admettant l'existence de plusieurs – ou d'aucune – vérités, qui reflète la mutabilité de la société postmoderne
- ordre	- désordre, chaos, instabilité
- sens	- non-sens

Tableau théorique synthétisant les procédés et caractéristiques de la littérature latino-américaine du *boom* et postmoderne

Caractéristiques du <i>boom</i>	Caractéristiques de la postmodernité
- l'épopée	- la trivialité
- le réalisme magique	- le réalisme
- la complexité formelle (une littérature élitiste)	- un discours oral (une littérature populaire)
- l'ouverture et l'inachèvement	- la fermeture et l'achèvement (du fragment)
- le vitalisme	- le pessimisme
- la linéarité	- la distorsion temporelle
- le mythe et la transcendance	- la quotidienneté et l'intranscendance
- l'universalité et la collectivité	- l'universalité et l'individualité
- le milieu rural	- le milieu urbain
- l'engagement politique	- l'apolitisation du récit
- un narrateur omnipotent, omniscient	- la polyphonie
- l'indétermination	- l'indétermination
- l'unigénéricité	- la plurigénéricité
- la métafiction	- une dimension réflexive importante
- un lecteur passif	- un lecteur actif
- une quête identitaire collective, nationale, universelle	- une quête identitaire individuelle
- des personnages pluri-générationnels	- des personnages juvéniles

Résumé de la thèse

Un tournant s'est opéré dès la fin du XXème siècle dans la littérature hispano-américaine, après quelques tentatives inachevées de recherche d'une « totalité » à travers le mouvement du boom latino-américain des années 60.

Une nouvelle littérature postmoderne s'est alors développée, opposée aux objectifs « utopiques » du boom (tel que celui de « roman total », qui embrassait tous les genres, proposait un érotisme exalté, une réflexion métatextuelle et un engagement politique). Les écrivains nés dans les années 1950 se sont appropriés de nouveaux procédés qui visaient à « morceler » la littérature. Parmi ces procédés figurent des voix narratives multiples, des univers parallèles, l'hybridité générique, une écriture « cinématographique » (visuelle et sonore), fragmentée, parsemée d'analepses et de prolepses.

Afin de pouvoir analyser les limites de la totalité littéraire – plus précisément, romanesque – et de définir cette écriture postmoderne « éclatée », « antitotale », je me suis centrée sur trois œuvres qui englobent les années 1995-2010, écrites par des auteurs hispano-américains d'origine diverse (bien qu'appartenant à la même génération post-moderne ou post-nationale), imprégnées d'une esthétique propre, mais parsemées de personnages, d'une réflexion sur la littérature et d'une atmosphère/tonalité communs.

Le roman fragmentaire, bref et polyphonique *Flores* (2004), du Mexicain Mario Bellatin, raconte de nombreuses histoires qui s'entrecroisent, dans un espace indéterminé et claustrophobique, dans lesquelles les personnages sont réduits à leur « Corps ».

Vidas perpendiculares (2008), du Mexicain Álvaro Enrigue, utilise la même stratégie du « puzzle », de la fragmentation et simultanéité des récits. Ici, le narrateur relate cinq

histoires d'amour qui ont marqué la vie d'un même personnage, Jerónimo, sous la forme de « réincarnations » successives, sur un ton ironique et plaisant.

Quant au long roman (anti)total et apocalyptique du Chilien Roberto Bolaño, 2666 (2004), il évoque le destin de nombreux personnages – liés dans leur majorité au monde de la littérature- dans la ville fictive de Santa Teresa (Ciudad Juárez).

Le Mexicain Jorge Volpi a intitulé l'un de ses articles les plus polémiques « La literatura latinoamericana ya no existe », mais le fait que la littérature se déconstruise, rompe avec les codes qui la définissaient, joue avec eux et/ou les réinvente, n'est-ce pas finalement une forme de littérature (et non pas d'absence de littérature), celle de l'éclatement, de la dislocation ?

C'est justement cette nouvelle esthétique qui se cherche, en pleine quête identitaire, qui constitue à mon sens un grand intérêt. Et ce, particulièrement à une époque de « l'entre-deux » (siècles, générations, mondes).

Pour approfondir ces aspects de la littérature contemporaine de langue hispanique, je me focaliserai essentiellement sur quatre aspects de l'esthétique élaborée par les écrivains qui conforment mon corpus : je définirai tout d'abord le concepts de totalité, d'unité, de modernité et de postmodernité, essentiels à toute réflexion ultérieure ; puis j'examinerai la structure à la fois totalisante et détotalisante de l'Œuvre de Bolaño, Bellatin et Enrigue ; et enfin, je m'intéresserai à la nature paradoxale et dichotomique de la littérature postmoderne latino-américaine, toujours à travers le prisme des trois auteurs.

C'est seulement grâce à une étude comparative, théorique et analytique que je pourrai prétendre apporter un plus au domaine de la critique littéraire. Il s'agit donc pour moi de déterminer les caractéristiques (communes ou différentielles) de la littérature contemporaine, post-moderne, d'en souligner les desseins, les limites et les contradictions, tout en prenant en compte un contexte (politique, social, culturel, économique etc.) de plus en plus (omni)présent.

A turning point was apparent from the end of the twentieth century in Latin-American literature, after a few uncompleted attempts to search for “totality” through the literary movement of the Latin-American boom of the ‘60s.

Then, a new postmodern literature developed, opposed to the “utopian” objectives of the boom (such as the “total novel”, which embraced all the genres, proposed exhilarated eroticism, a metafictional reflection and a political commitment). The writers born in the ‘50s took over new processes which aimed for “dislocate” literature. Among these processes figure numerous narrative voices, parallel universes, generic hybridity, a “cinematic” (visual and sonorous), fragmented writing, scattered with flashbacks and flash-forwards.

In order to analyze the limits of literary totality –more accurately, novelistic totality– and to define this postmodern “dislocated”, “antitotal” writing, I focused on three works which cover the years 1995-2010, published by Spanish-American writers from diverse countries (even though they belong to the same postmodern or postnational generation), being spread through a proper aesthetics, but sprinkled with communal characters, reflection on literature and atmosphere/tone.

Mario Bellatin’s fragmentary, short and polyphonic novel *Flores* (2004) relates many criss-crossed stories, in an indeterminate and claustrophobic space, in which characters are come down to their “body”.

Vidas perpendiculares (2008), by the Mexican Álvaro Enrigue, uses the same strategy as a “puzzle”, as stories’ fragmentation and simultaneity. Here, the narrator recounts five love stories which left a mark on the life of one character, Jerónimo, in the form of successive “reincarnations”, on an ironic and pleasant tone.

As for the long (anti)total and apocalyptic novel of the Chilean Roberto Bolaño, *2666* (2004), it evokes the destiny of many characters –most of them related to the literary world– in the fictional city of Santa Teresa (Ciudad Juárez).

The Mexican Jorge Volpi entitled one of his most polemical article “La literatura latinoamericana ya no existe”, but the fact that literature disintegrates itself, breaks with the codes that defined itself, plays with them and/or reinvents them, isn’t it after all a form of literature (and not of lack of literature), such as the form of splitting, dislocation?

It is precisely this new aesthetics that tries to find itself, in pursuit of identity, that constitutes, according to me, a major interest. And even more in an intervening period (between two different centuries, generations, worlds).

To deal with these aspects of contemporary Latin-American literature in depth, I will principally focus on four angles of the aesthetics elaborated by the writers of my corpus : I will define first the concepts of totality, unity, modernity and postmodernity, essential to any later reflection ; then, I will examine the structure both totalizing and distotalizing of Bolaño, Bellatin and Enríquez’s work ; and finally, I will be interested in the paradoxical and dichotomous nature of postmodern Latin-American literature, always through the prism of the three authors.

This is only thanks to a comparative, theoretical and analytical study that I could try to provide the literary criticism field with other approaches. Therefore, I will attempt to determine contemporary, postmodern literature’s (differential and similar) features, to underline its intents, limits and contradictions, while I will take a political, social, cultural, economic context each time more (omni)present.